

DENKMALE DEUTSCHER KUNST

VON

EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS
BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

FÜNFTER BAND.

I. ABTHEILUNG: BAUKUNST.
26 TAFELN UND 50 SEITEN TEXT.

II. ABTHEILUNG: BILDNEREI,
12 TAFELN UND 26 SEITEN TEXT.

III. ABTHEILUNG: MALEREI.
12 TAFELN UND 30 SEITEN TEXT.

LEIPZIG,
T. O. W E I G E L.
1859.



DENKMALE
DEUTSCHER
BAUKUNST, BILDNEREI
UND
MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE
NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN
VON
ERNST FÖRSTER.

FÜNFTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1859.



173. h. 29.
17007. c 6.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

INHALT DES FÜNFTEN BANDES.

I. BAUKUNST.

	Seite
Die Stiftskirche zu Königsblutter in Niedersachsen, mit 3 Bildtafeln.	1
Die Klosterkirche zu Conradsburg, mit 3 Bildtafeln.	5
Die St. Godehardskirche zu Hildesheim, mit 2 Bildtafeln.	9
Die Stiftskirche St. Quirin in Neuss, mit 2 Bildtafeln.	13
Die Kirche des h. Franz von Assisi von Jacob dem Deutschen, mit 2 Bildtafeln.	17
Die Klosterkirche zu Hilsenburg am Harz, mit 1 Bildtafel.	21
Der Dom zu Mauland, mit 6 Bildtafeln.	23
Der Dom zu Magdeburg, mit 7 Bildtafeln.	33

II. BILDNEREI.

Grabstein der Agnes Bernauer bei Straubing, mit 1 Bildtafel.	1
Kaiser Otto der Grosse vom Hauptportal des Domes zu Magdeburg, mit 1 Bildtafel.	5
Die Bildnerereien der Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, mit 4 Bildtafeln.	7
Paulus und Petrus im Dom zu Magdeburg, mit 1 Bildtafel.	13
Zwei ehne Grabplatten aus dem Dom zu Magdeburg, mit 1 Bildtafel.	17
Kaiser Otto I. und Editha im Dom zu Magdeburg, mit 1 Bildtafel.	19
Diptychon von Elfenbein aus der Sammlung Wallerstein, mit 1 Bildtafel.	21
Statuen der Stifter des Domes zu Naumburg, mit 2 Bildtafeln.	23

III. MALEREI.

Ein Teppich aus dem XV. Jahrhundert, mit 1 Bildtafel.	1
Deckengemälde in St. Michael zu Hildesheim, mit 1 Bildtafel.	3
Eine Mauerzeichnung im Domhof zu Magdeburg, mit 1 Bildtafel.	5
Altarbild des Meister Wilhelm von Köln, mit 1 Bildtafel.	7
Wandgemälde der Nicolai-Capelle zu Soest, mit 1 Bildtafel.	9
Die Anbetung der Könige, Altarwerk aus der Schule J. van Eyks, mit 3 Bildtafeln.	11
Madonna und die Familie Mever zu Basel, mit 1 Bildtafel.	13
Der Tod der h. Jungfrau von Martin Schaffner, mit 1 Bildtafel.	15
Das Orakel des Amphiaraios von A. J. Carstens, mit 1 Bildtafel.	17
Der Tod der h. Cathz von J. Scheffer von Lemnardschhof, mit 1 Bildtafel.	19

ERSTE ABTHEILUNG.

B A U K U N S T.

DIE STIFTSKIRCHE ZU KÖNIGSLUTTER IN NIEDERSACHSEN.

Mit drei Bildtafeln. *

Zwischen Helmstädt und Braunschweig liegt das kleine Städtchen Königs-Lutter, ausgezeichnet durch eines der bedeutendsten Denkmale deutscher Baukunst des zwölften Jahrhunderts. Ueberraschend tritt uns der altherwürdige Bau auf dem von hohen Linden überschatteten Kirchhof entgegen, zu welchem man durch ein enges, kleines Gässchen emporsteigt. Reich und gross in der Anlage, massvoll in fast allen Verhältnissen, ohne fremdartige Bestandtheile in der Durchführung macht die Kirche einen überaus wohlthuenden Eindruck, der durch ihre im Wesentlichen gute Erhaltung noch erhöht wird.

Gründer des Klosters und der Kirche ist Kaiser Lothar; die Stiftungs-Urkunde datirt ^{Geschichte} aus Nienburg vom 1. August 1135. Es stand aber an der Stelle bereits vorher ein Nonnen-^{1135.} kloster, das Graf Bernhard zu Haldesleben im Jahre 1110 für Augustinerinnen erbaut hatte, welche sodann nach Drübeck am Harz versetzt wurden. Die Geschichte der Umwandlung ist in folgenden altmeielerdeutschen Reimen aufbewahrt:

„Hunderte u. xxiv gar	Also dat et weren nunnen:
Ward gewandelt dat gesichte	Dat de Keiser u. sin Frowe
To Lutter, dat erste oprichte	Rite de doeghe schowe
Van Haldesleve Greve Bernhart,	Wandelen, dat et worden
De ok er genommet wart	Swarte Moeniche, de das lorden
De et hadde begonnen	To Sancte Benedictus Orden.“

Benedictinern wurde das Stift übergeben; Kaiser und Kaiserin legten eigenhändig den Grundstein zur Kirche, widmeten sie den Apostelfürsten Petrus und Paulus, weshalb der Abt des Klosters Schlüssel und Schwert im Wappen führte, — und statteten sie so reich aus, dass das Stift 50 bis 100 eingekleidete Chorherren ausser den Laienbrüdern unterhalten konnte. Als Kaiser Lothar auf der Heimkehr von Italien, von der Pest befallen, in Bredin, einem Dörfchen zwischen Lech und Inn, am 5. December 1137 in den Armen des Erzbischofs Conrad von ^{1137:} Magdeburg verschieden war, brachte sein Schwiegersohn, Herzog Heinrich von Bayern (Heinrich des Löwen Vater), die Leiche über Augsburg und Nürnberg nach Niedersachsen, wo sie in der Kirche zu Lutter feierlich beigesetzt worden; seit welcher Zeit das Stift den Namen „Königs-Lutter“ trägt. Neben seinem Grabe in der Mitte des Mittelschiffes fanden auch sein Schwiegersohn, Herzog Heinrich, gestorben 1139, und seine Gemahlin, Kaiserin Richsa, ge-^{1139.}

* Benutzt wurde: Die mittelalterlichen Baudenkmale Niedersachsens, herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. Heft II.

E. Friesen • Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Bruckm.

1141. - Kaiser-
grab-
1098. storben 1141, ihre ewigen Ruhestätten. Ein gemeinschaftliches Grabmal mit den liegenden Gestalten der drei fürstlichen Personen war über der Grufi errichtet. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ward dasselbe durch den Einsturz der Decke dornässen beschädigt, dass Abt Fabricius an seiner Stelle ein neues von Michael Helwig, Bildhauer in Helmstädt, im damaligen Zeiggeschmack aus Alabaster anfertigen liess. Nun gibt es schon seit lange keine Benedictiner mehr in Königsutter und bald wird das fromme Stift nur noch aus der Gesellschaft Ausgeschiedene anderer Art beherbergen, indem es zur Irren-Anstalt bestimmt ist.

Anlage. Wollen wir uns nun die Anlage der Kirche vergegenwärtigen, so zeigt uns der Grundriss (Taf. 2) eine dreischifflige Pfeilerbasilica von 260 Fuss Längen- und 94 Fuss Breiten-Durchmesser. Das Mittelschiff *m* ist 36, jedes der Seitenschiffe *n* und *o* 18 Fuss breit. Ein 110 Fuss langes und 32 Fuss breites, von vier Quadraten *e*, *f*, *g*, gebildetes Kreuzschiff von somit ansehnlicher Ausladung legt sich quer vor Mittel- und Seitenschiffe, welche hinter demselben sich derart fortsetzen, dass ein jedes mit einer Abside an der Ostseite schliesst, der Hauptchor *b*, als Fortsetzung des Mittelschiffs 50 F., jeder der Nebenchöre *c* und *d* 38 F. lang. Sehr eigenthümlich ist dabei die Anlage von Absiden *k* und *l* an der Ostseite des Kreuzschiffs in den Kreuzarmen *f* und *g*, wodurch die Zahl der Altäre auf fünf gesteigert worden, ein Zeichen der zunehmenden Verehrung von Heiligen-Reliquien. Die starken Pfeiler der Vierung (*v*) so wie der Hauptchornische (*a*), dergleichen die stärkern Mauern des Kreuzschiffs zeigen uns, dass die Gewölbe der Ostseite, nebst dem Thurm über der Kreuzung im Plan der ursprünglichen Anlage waren, während das Schiff der Kirche, für eine flache Decke berechnet, erst in neuerer Zeit (nach dem oben erwähnten Einsturz) seine Gewölbe erhalten hat. An der Westseite schliesst die Kirche mit der Anlage zu zwei quadratischen Thürmen *q* und *r* ab, die ohne Vorsprung in der Flucht der Schiffsmauern stehen, mit den Mauern je 32 F. Durchmesser und einen (ohne Mauern gleich grossen) Zwischenraum *p* zwischen sich haben, der zu Capellen oder Emporen benutzt worden. Aus dem südlichen Kreuz führt bei *i* eine Treppe in die obern Stockwerke und daneben eine Thüre in die Sacristei *h*. An das südliche Seitenschiff stösst der Kreuz- oder Klostersgang, dessen unmittelbar an die Kirche grenzende Abtheilung *u* noch im romanischen Style ausgeführt ist, während die andern Seitenhallen neuern Ursprungs sind. Dieser Theil des Umgangs hat neben andern Schönheiten noch die Auszeichnung einer mittlern Säuleneinstellung, wodurch er zweischifflig wird; eine überaus seltsame Anordnung! Eingänge hat die Kirche nur zwei an der Nordseite bei *t* und *s*, nicht aber, wie sonst bei einer solchen Anlage üblich, im Thurmbau der Westseite.

Querschnitt.

Zur Betrachtung des innern Aufbaues dient uns der Längendurchschnitt auf Taf. 3. Wir sehen die ursprünglich gegen 65 F. hohen Mittelschiffwände von zweimal sieben viereckigen freistehenden (und zweimal zwei ausschliessenden) Pfeilern und sechzehn Bogen getragen. Die Pfeiler haben attische Basen und einfache Kämpfergesimse. Ein Gesims theilt die Wand in zwei ziemlich gleiche Theile, an deren obern die Fensteröffnungen, halbkreisrund geschlossen, 6 F. breit, 14 F. hoch in gleicher Zahl der untern Bogen angebracht sind. Die Gewölbeträger, welche jede der beiden Wände in vier gleiche Felder theilen, sind mit den Ge-

wölben Zuthaten vom Ende des 17. Jahrhunderts. Die Fenster der Seitenschiffe, gleichfalls halbkreisrund abgeschlossen und in gleicher Anzahl, sind um vieles kleiner, als die obern. Im westlichen Thurmbau bemerkt man bis zur Höhe des Mittelschiffs drei Abtheilungen, deren unterste eine gotische Capelle aus dem 14. Jahrhundert einnimmt, während die beiden obern nach dem alten Bau als Emporen oder Logen angehören. Das Kreuzschiff und die ganze Ostseite haben ursprüngliche Kreuzgewölbe, die sich sowohl durch verständige Construction, als durch eine sehr solide Ausführung vorthellhaft auszeichnen, der es zuzuschreiben, dass sie in länger als 700 Jahren keinerlei Anbesserung bedurft haben. Die Hauptgurt der Kreuzviertung ruhen auf vorspringenden Pfeilern, so dass diese im Grundriss ein Kreuz bilden. In den einspringenden Winkeln steigen die Schilbhöenträger in Gestalt von dreiviertel-Rundstäben mit kräftigen romanischen Capitalen empor. Die Pfeiler haben einfach verzierte Kämpfergesimse, die sich zugleich als Bekrönung über den genannten Capitalen hinziehen. Die Kreuzkappen der Mittelviertung sind mehr überhöht, als die der andern Gewölbe. Die Fenster des Kreuzschiffs und der Ostseite sind beträchtlich kleiner, als die des Mittelschiffs; die Hauptapsis hat drei, die Nebenapsiden haben je ein Fenster. Der Hauptchor steht mit den Nebenchören durch je zwei Arcaden in Verbindung, welche von je einem Pfeiler mit einer vortretenden Säule getragen werden. Sehr auffallend an der Kirche ist das Nichtvorhandensein einer Krypta. Sollte sie wirklich ursprünglich keine gehabt haben, so dürfte sie leicht das einzige Beispiel dafür aus der romanischen Bauperiode in Deutschland sein. Von dem ursprünglichen Aussehen der Kirche im Innern kann man sich übrigens jetzt, wo alle Wände und Säulen unter einer dicken Kalktünche liegen, keine Vorstellung mehr machen.

Es wir nun auf das Detail des Styles eingehen, wird es gut sein, das Gebäude in seiner äussern Gesamt-Erscheinung näher zu betrachten (s. Taf. 1). Die Westseite bietet, einige einfache Blenden abgerechnet, nichts Bemerkenswerthes dar; ja der ganze Doppelthurmbau steigt mit seinem Langviereck so gänzlich schmucklos, und so ohne alle Abtheilungen und Gliederungen bis über die Dachhöhe des Mittelschiffes empor, dass nicht der kleinste monumentale Charakterzug an ihm wahrzunehmen ist. Selbst da, wo er die beiden Thürme isolirt aus sich herauswachsen und aus dem Viereck in's Achteck übergehen lässt, geschieht es so ohne alle Umstände, wie bei einem gewöhnlichen Krystall, und nur der Affe an der nordwestlichen Thurmcke verräth ein wenig die zurückgehaltene Kunstlust des Baumeisters. Sie erscheint aber sogleich erschöpft, da den kaum begonnenen eigentlichen Thürmen gegen alles Recht der Proportionen alsbald die Schlusspyramide des Thurmes aufgesetzt wird.

Von diesem etwas monströsen Theil des Gebäudes abgesehen muss das übrige Ganze durch Grösse und Schönheit, sowie durch seine Verhältnisse und den Zusammenklang aller Theile um so mehr ausprechen, als ihm die Sandsteinspadern, aus denen es aufgeführt ist, ein sehr würdiges Aussehen geben. Ganz besonders ist die Ostseite geeignet, unser Auge zu fesseln. Die klar ausgeprägte Kreuzesform, mit dem achteckigen Thurm, der wie ein Edelstein auf der Kreuzung der Schiffe steht, die durch die Fortsetzung der Seitenschiffe, sowie durch die vielen Chorischen bewirkte Mannichfaltigkeit der Winkel und Flächen geben dem

Aeusserer Aufbau.

Nordwestlicher
Portal

Gebäude, namentlich bei günstiger Beleuchtung, einen grossen Reiz, der durch die verschiedenartige und glückliche Anordnung bald einzelner, bald gepaarter Fenster; durch den umlaufenden Bogenfries mit Eckpilastern und Rundstäben (zwischen den Fenstern) sowie durch feingegliederte und verzierte Gesimse sehr erhöht wird. Die Fenster haben allerdings nichts Ausgezeichnetes. Dagegen sind die Eingänge, sowohl der des Kreuzschiffes mit seiner nach innen verjüngten, mit Bogen und Säulen schön verzierten Laibung, als vornehmlich der sehr eigenthümlich gestaltete des nördlichen Seitenschiffes besondrer Beachtung werth. Die eigentliche Thüröffnung, von Seitenpfosten umschlossen, ist 6 F. breit, 8 F. hoch. Darüber liegt ein Architrav nebst halbkreisrunder, rechtwinklig gekanteter Archivolte mit einem, vielleicht für ein Bildwerk bestimmten, Zwischenfeld. Diese Anordnung von Pfeiler, Gesims und Bogen wiederholt sich concentrisch in geringen Vorsprüngen mit immer grössern Durchmessern noch dreimal. Der vierte Bogen, mit Platte, Hohlkehle und Rundstab schön gegliedert, ruht mit dem nächsten auf demselben Gesims, das aber nicht allein von der Mauer, sondern noch ausserdem von einer Säule gehalten wird, die auf dem Rücken eines ruhenden Löwen steht. Bis dahin hat das Portal bereits eine Breite von 16 F. zu einer Höhe von 18 F. Damit aber hat sich der Baumeister noch nicht begnügt, sondern statt mit der vierten Archivolte zu schliessen, setzt er dieselbe rechts und links in einem Viertelkreis von 5 F. Durchmesser fort, dessen Gliederungen er weiter bis zum Sockel der Kirche niederführt, so dass das Portal damit die Gestalt eines Kleeblattbogens und zwar von 26 F. Breite zu 18 F. Höhe, also von äusserst gedrückter Gestalt erhält. Die Gliederung des Architravs wie der äussern Archivolte und des Sockels zeigen ein feines Gefühl für die Gegensätze der stärkern und schwächern Rundstäbe und Flächen, dabei eine nur sehr geringe Ausladung. Die Säulenschäfte sind im horizontalen Zickzack reliefirt; in den Capitälen und ihren Spiralen klingen noch Erinnerungen an die antike Kunst nach. Ein auffallendes Beispiel im Bereich deutscher Bankunst sind die Löwen unter den Säulen, wie man sie in Italien, von Verona bis Salerno und weiter an ältern Kirchen gar häufig antrifft. Sie sind hier, wie bei den Grabdenkmälern, Sinnbilder von Sünde und Tod, denen durch die Kirche ihre Macht genommen ist.

Ornamente.

Mit besondrer Lust hat der Baumeister die Ostseite der Kirche verziert, und namentlich ist es der untere Bogenfries, den er nicht nur reich gegliedert, und mit einem reizenden Blätterfries bekrönt, sondern auch mit Thieren, Thier- und Menschenköpfen als Tragsteinen in buntester Weise beschenkt hat, nicht gerechnet eine Jagd, deren einzelne Reliefbilder in den Feldern des Bogenfrieses angebracht sind; Bilder, unter denen selbst der alldesche Spass nicht fehlt vom schlafenden Jäger, den die Hasen überfallen und gelunden haben.

Die ganze Art des Ornamentes, hier wie im Kreuzgang, aus welchem wir auf Taf. 3 ein Fenster und mehrere Capitäle mittheilen (schon ohne die ebenfalls ornamentierten Deckplatten, auf denen die Kreuzgewölkanten aufsitzen), erinnert so bestimmt an den Styl sächsischer Bauwerke vom Ende des 12. Jahrh.; der Kleeblattbogen namentlich gehört so entschieden erst dem allmählichen Uebergang zur Gothik an, dass wir nicht anstehen, den Ausbau der Kirche in diese Spätzeit des romanischen Styles zu setzen.

DIE KLOSTERKIRCHE ZU CONRADSBURG.

Mit drei Bildtafeln. *

Fast nirgend in Deutschland finden sich so viele Denkmale des vollendeten und reichen romanischen Baustyls, als in den sächsischen Ländern; dabei zeigen sie unter einander eine so deutliche Uebereinstimmung der Formenentwicklung, wie der Anlage und Ausführung, dass wir auf eine wohlorganisierte Schule von langer Dauer in jenen Gegenden schliessen können. Ausserdem deuten die Formenfülle, der Geschmack und der Fleiss in Erfindung und Behandlung des Ornamentes auf eine genaue Bekanntschaft oder Verläumdung der Baukunst mit der Bildhauerei, in welcher, wie wir an mehrfachen Beispielen gesehen, sächsische Künstler vor Allen sich ausgezeichnet.

Zu den sehenswerthesten Baudenkmalen dieser Art gehört — ungeachtet ihres trümmerhaften Zustandes — die Klosterkirche zu Conradsburg am Harz. Ungefähr zwei Stunden von Ballenstädt, auf einer Anhöhe bei Ermesleben, zwischen Wirtschaftsgeländen eines herrschaftlichen Gutes versteckt, stehen die verfallenden Ueberreste dieser nie vollendet gewesenen Kirche.

Es ist ein eigenthümlicher Um- und Uebelstand, dass die Geschichte mehr von der Geschichte. Zerstörung, als von der Erbauung dieser Kirche zu erzählen weiss; doch lässt sich mit Hilfe der Baugeschichte nunmehr wenigstens die Erlangungszeit mit ziemlicher Gewissheit feststellen. Conradsburg war ursprünglich ein Rittersitz, dessen Herren um den Anfang des 12. Jahrhunderts nach Schloss Falkenstein übersiedelten, und auch den Namen desselben annahmen. In einer Urkunde** vom J. 1151 wird bereits eines Abtes von Conradsburg gedacht; andre 1151 wenige Urkunden aus dem 13. und 14. Jahrhundert bethätigen nur des Klosters Fortbestand; geben auch gelegentlich die Notiz, dass die Kirche dem heil. Papst Sixtus geweiht war. Ueber ihre spätern Schicksale, sowie über einige allgemeine Beziehungen erhalten wir allein Auskunft durch die Chronik von Paul Lang, des Mönches aus dem Kloster Bosau, die bis 1515 reicht. Danach war Conradsburg ursprünglich ein Benedictinerkloster und wohlbenit- 1513 telt; um den Anfang des 16. Jahrh. aber so ganz verarmt, dass die Mönche, nachdem sie die Hülfe andrer Klöster vergeblich angerufen, Kirche und Kloster im Stich liessen und sich zerstreuten. Weiter lesen wir daselbst, dass alsdann Karthäuser gekommen, das Kloster besetzt und durch Geizsamkeit und Thätigkeit, namentlich in Feldarbeit, wieder in guten Stand gebracht haben. — Inzwischen dauerte das Glück nicht lange, da das Kloster im J.

* Benutzt wurden Dr. PETTRICH's Denkmale der mittelalterlichen Baukunst in Sachsen.

** S. SCHÖRTGEN und KREYSSE, Diplom. hist. Germ. T. II. p. 701.

E. FORTSCH's Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Becken.

1525 durch den Bauernkrieg vollständig verwüstet wurde. 1530 wurde es in seinem verlassenen und ruinösen Zustande vom Cardinal Albrecht, Erzbischof von Magdeburg und Bisthumverweser von Halberstadt, dem Stifte zum Neuen-Werk in Halle überwiesen; von diesem dem Kanzler Türk als Erbzinsgut überlassen, nach dessen Tode es an die Herren von Hoym und nach deren Aussterben an die Krone Preussen kam. Um das Jahr 1829 fand man die Kirche als Scheuer, die Krypta als Schweinestall benutzt; Missbräuche, denen durch die königliche Regierung auf die erste Anzeige davon ein Ziel gesetzt wurde; wie denn seitdem für Erhaltung des schätzbaren Bandenkmals einige Fürsorge getroffen worden.

Bestand. Von der Kirche, deren ursprüngliche Gestalt mit unumstösslicher Gewissheit nicht mehr anzugeben ist, stehen nur noch die östliche Chor-Abtheilung und die darunter befindliche Krypta; das Kreuzschiff, wenn ein solches vorhanden, oder beabsichtigt war, so wie das Mittelschiff mit den Absseiten fehlen; dagegen ist die Choraltheilung gegen Westen durch eine Mauer neuen Ursprungs abgeschlossen. Taf. 1 gibt durch Grundrisse und Aufrisse hinreichende Auskunft über Anlage und Aufbau der vorhandenen Kirchen-Abtheilung. Der Grundriss D veranschaulicht den Chor mit seinen Absseiten. Bei 32 F. Länge i. L. hat der Chor 24 F., jede der Absseiten 12 F. Breite. Die Absis des Chors (a) hat einen Halbdurchmesser von 10 F., jede der Absseiten (b c) von 4 F. Der Chor war ursprünglich von einem Kreuzgewölbe überspannt, dessen vierseitige Basis 21 F. Länge zu 24 F. Breite hat. Halb so lang und breit sind die Kreuzgewölbe der Absseiten, deren jede zwei zählt. Sie werden und wurden von theils einfachen (h i) theils gegliederten starken Pfeilern (d e l k) getragen, an welche sich bei der Absis der Chornische noch feine Rundstäbe mit Zwischengliedern anschliessen, welche, von feinen Würfelcapitälen bekrönt, mit ihren Bogen die Absis begrenzen. Zwischen den gegliederten Pfeilern e und l, d und k sehen wir noch zwei einfache starke, f und g, welche theils den Gewölben der Absseiten zur Stütze dienen, theils Arcaden tragen, die — wie wir es bei der Stiftskirche von Königsutter gesehen — Chor und Absseiten verbinden. Diese letztern sind — was nicht ganz gewöhnlich ist — um 1 F. über dem Chor erhöht; beide Arcaden aber werden von einem grossen, um einige Zoll vortretenden Bogen gemeinsam überspannt, wie der Aufriss Taf. 1. Fig. B zeigt. Die Absis des Chors hat 3, jede Neben-Absis ein Fenster; jede der Absseiten aber deren zwei. Der Eingang befindet sich in der eingezogenen Mauer bei o. Die Aufrisse A und B veranschaulichen deutlicher den Aufbau, wobei zu bemerken, dass die Durchschnittlinien in der Mitte der Grundrisse angegeben, und die Buchstaben der letztern auch bei den Aufrissen beibehalten sind. Man erkennt die überaus einfache Gestalt der rundbogigen Fenster, so wie die Chor und Absseiten verbindenden Arcaden (B. g); selbst die Gestalt des an seinen Konten abgesetzten Pfeilers ist sichtbar, wenn auch nicht ausgedrückt werden konnte, dass die Abkantung mittelst eines zweifachen, aus einer Spitze aufsteigenden Rundstabs geschieht, der sich oben umbiegt und in einem niedergesenkten Weinblatt sich wieder in eins schliesst. Der Pfeilerfuss ist nichts, als ein umgestürzter Kämpfer mit Schräge und Platte, während die übrigen Pfeilerfüsse mit Viertelrundstäben, Plättchen, Hohlkehlen und Plinthe lebendig gegliedert sind.

Noch wird man eine Linie wahrnehmen, die durch die Mitte des Nischengewölbes horizontal gezogen ist. Sie bezeichnet die gegenwärtige, nach der Zerstörung der Gewölbe eingesetzte flache Decke.

Der interessantere Theil des Gebäudes ist unstreitig die Krypta, die wohl zu *Krypta* den schönsten Beispielen gehört, die wir von deutschen Unterkirchen anführen können. Wir geben auf Blatt 2 eine perspectivische Ansicht, für welche der Standpunkt auf dem Grundriss C. Taf. 1. nahe dem Eingang z in der Mitte des ersten Feldes zu suchen ist. Mit dem Rücken gegen das Fenster gekehrt sieht man zwischen den Pfeilern x' und s' die westliche Abtheilung entlang, in welcher ausser den Pfeilern die beiden Säulen r' und q' sichtbar sind; vollkommen sieht man dann in der zweiten Abtheilung die Säulen l' und k' mit ihren gewundenen Schaften; von der dritten den freistehenden Pfeiler f' und von der grossen Absis einen Theil der Mauer und das östliche und das nordöstliche Fenster.

Die Grundform der Krypta, wie sie sich Taf. 1. Fig. C darstellt, ist der der obern Kirche gleich, deren Fassungsmanern auf den ihrigen stehen. Dagegen hat sie eine andere, bei weitem reichere innere Einteilung. Durch die in das Mittelschiff eingefügte Doppelreihe von Säulen und Pfeilern erhält die Krypta fünf Längenschiffe; und indem die Absseiten nicht wie in der Oberkirche durch je einen, sondern durch je zwei Pfeiler von der mittleren Abtheilung getrennt werden, entstehen drei Querschiffe vor den Absiden. Diese Anordnung, hervorgerufen durch die geringe Höhe von 12 F. welche der Krypta zugemessen war, bewirkt den Eindruck eines grossen Reichthums, der sich noch steigert durch die nothwendig damit verbundene Anzahl der Gewölbe. Sechzehn Kreuzgewölbe — die Oberkirche hat nur fünf — tragen den Fussboden von dieser, und sind so gut von Backsteinen zusammengelegt, dass sogar die schweren Pfeiler f und g der Oberkirche (s. den Durchschnitt B auf Taf. 1) auf ihnen, statt auf Pfeilern aufgerichtet werden konnten, ohne Schaden anzurichten. Ausserdem freilich sind Pfeiler und Säulen durch starke Bänder von Quadersteinen verbunden, zur Verstärkung sowohl der Tragkraft der rippenlosen Gewölbe, als zur Erhöhung des materiellen Eindrucks. Dieser aber wird vornehmlich gewonnen durch die Abwechslung von Pfeilern und Säulen und durch deren mannichfaltige und schöne Bildung. Die freistehenden Pfeiler (e' f' i' j' p' s' m') sind an den Ecken abgefasst und mit Halbsäulen ausgestattet, die mit feinen Blättercapitalen bekrönt sind (s. Taf. 3 Fig. f) und deren Füsse von einem mit einer Art Blatt überlegten Wulst gebildet werden (Taf. 2). Der Pfeiler schliesst nach oben mit einer feinen Gliederung von Plättchen und Rundstab, und darauf sitzt der Kämpfer auf, dessen schräge, von einer Platte bekrönte Flächen auf das anmuthigste in den gefälligen Formen altgriechischen Blatt-Ornamentes, mit Perlen auf den Blattrippen, verziert sind (Fig. f' auf Taf. 3). Gleiches Feingefühl für Schönheit der Linie und Form tritt in den Pfeilerbasen hervor; an den Pfeilern selbst aber die Freude an der Mannichfaltigkeit der Gestalt. Bald ist die Abfassung breiter, bald schmaler; bald ist an der Base eine Hohlkehle angebracht, bald nicht; einmal sogar ist der Kern des Pfeilers überecks gestellt. Am freiesten aber und vollendetsten zeigt sich der Künstler in den vier Säulen k' l' q' r' des Grundrisses C, deren

zwei glatte, zwei cannelierte, gewundene Schäfte haben. Genauere Abbildungen enthält unter den gleichen Buchstaben die Taf. 3. Wohl ist die allgemeine Form des romanischen Capitäls, die Abrundung des Würfels, als Grundlage beibehalten; auch ist dem Abacus die Gestalt des abgeschrägten Kämpfers gelassen; allein das Ornament, im romanischen Styl ursprünglich eine schwache, und bald sehr abweichende Nachahmung der Antike, ist hier zur vollen Schönheit der griechischen Kunst zurückgekehrt. Von grosser Zierlichkeit sind Blatt- und Rankenverschlingungen, und aus allen Linien spricht schwungvolle Bewegung und Ebenmäss und ruhige Vereinigung. Kein Ornament gleicht dem andern, und doch scheinen alle aus Einer Quelle geflossen; alle sehen aus wie antik, und doch wird man keines an einem antiken Werke finden. Wie reizend ist der Mäander am Kämpfer der Säule k' gedacht! wie geschmackvoll der Kopf auf dem Capitäl r' angebracht! Besonders geistreich ist das Spiel der kleinen Formen dem Hauptzug der charakterisirenden Linien untergeordnet, so dass man mit Einem Blick sogleich die Intention des Ornamentes erkennt, wie bei der Antike, die auch unter noch so grossem Reichthum nie an Klarheit leidet. Daneben verräth sich freilich die Zeit, wenn die Form allein sprechen soll, wie bei der Säulenbasis l' auf Taf. 3, deren Theile in grossem Missverhältniss zu einander stehen und sehr ausdruckslos sind. Wie schwächlich ist der obere Rundstab zu der dicken, mit formlosen Blattstücken verstärkten Wulst! wie kraftlos ist die Hohlkehle! wie unzureichend erscheint die Plinthe! An den Schäften ist zu bemerken, dass sie nicht gleichmässig canneliert sind, dass bei der Säule l' convexe und concave Windungen zwischen den Stegen abwechseln, während die Säule k' einfach concave Windungen hat.

Zeitbestimmung.

Behalten wir diese einzelnen Merkmale vor Augen, und vergleichen wir sie mit den Zeit-Bestimmungen, wie sie sich durch beglaubigte Denkmale in der Baugeschichte festgestellt haben, so können wir — obschon uns Documente der Klosterkirche von Conradsburg fehlen — doch nicht weit fehl gehen, wenn wir für sie die Erbauungszeit suchen. Die reiche Ausbildung des romanischen Styles fällt in das Ende des 12. Jahrhunderts; die vielfach versuchte Rückkehr zu wirklich antiken Formen geht der Einführung der Gotik unmittelbar voraus. Und so dürfte denn kein Zweifel sein, dass die Kirche von Conradsburg um das Jahr 1200 zu erbauen angefangen worden.

DIE ST. GODEHARDSKIRCHE ZU HILDESHEIM.

Mit zwei Bildtafeln. *

Die St. Godehardskirche zu Hildesheim hat für uns das besondere Interesse, dass ihre Geschichte vollkommen klar ist, und dass sie im Laufe der Zeit keine wesentlichen Veränderungen erfahren hat. Sie bildet daher einen der festen Haltpunkte für die Baugeschichte.

Der heilige Godehard, welchem die Kirche geweiht ist, geboren 959 zu Rittenbach Geschichte in Bayern, wurde im J. 1022 zum Bischof von Hildesheim gewählt und starb daselbst am 5. Mai 1038. Ausgezeichnet durch Bildung, Herzensgüte und einen frommen Lebenswandel, ein eifriger Beförderer von Kirchenbauten — man zählt dreissig unter seinem thätigen Beistand erbaute und von ihm eingeweihte Kirchen — ein strenger und weiser Pfleger des Klosterlebens, ein Hüter guter Sitten und eines rechtschaffenen Wandels, dazu Beschützer jeder nützlichen und künstlerischen Beschäftigung, hatte er einen solchen Nachruhm zurückgelassen, dass er hundert Jahre nach seinem Tode auf Antrieb des Bischofs Bernhard zu Hildesheim durch Papst Innocenz II. auf der Kirchenversammlung zu Rheims 1131 heilig gesprochen wurde.

Nun wurde der Leichnam des Heiligen aus seinem Grabe genommen und in das nordwestlich vor der Stadt gelegene Benedictinerstift gebracht und ihm daselbst eine Kirche errichtet. Am 16. Juni 1133 legte Bischof Bernhard den Grundstein dazu und führte den Bau ohne Unterbrechung fort. Auch seine Nachfolger förderten unausgesetzt das fromme Werk, so dass die Einweihung der Kirche im Mai 1172 (die der St. Magdalenenkapelle 20. Juni 1157) stattfinden konnte.

Die erste Restauration erlebte die Kirche unter dem Abte Helmold, der 1429—1460 die sehr beschädigte Chorseite neu aufbaute. Er liess die obern Chorfenster vergrössern und auf gotische Weise formen; und demzufolge die untern Umfassungsmauern um einige Fuss gegen ihr früheres Mass niedrigen. Abt Hermann Dannhausen (1566—1615) erneuerte die Orgel und liess die zerstörten Westthürme wieder herstellen, denen der Abt Bonifacius Blecker 1774 mit anderweiten Reparaturen zu Hülfe kam.

Obwohl aus dauerhaftem Sandstein erbaut, drohte doch der Bau wegen schwacher Fundamente und mangelhafter Mauerung zu verfallen. Deshalb wurde 1852 eine gründliche Restauration beschlossen und in die Hände des Landbauinspectors Mey gelegt. Da derselbe mit seinem Project über die Baumwandlungen des 15. Jahrhunderts zurückgegriffen hat, so wird die Kirche durch ihn so viel möglich die ursprüngliche Gestalt wieder erhalten.

* Benutzt wurde: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. Heft I. 1856.

E. Förster's Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Baukunst.

Anlage. Die Anlage der Kirche erinnert, ungeachtet mehrer Eigenthümlichkeiten, sehr lebhaft an die Stiftskirche von Königsutter (die wir am Anfang dieses Bandes mitgetheilt). Auch hier sind die Schiffe des Langhauses durch die Kreuzung durchgeführt, fünf Absiden in Osten, zwei Thürme in Westen auf gemeinschaftlichem Unterbau, einer über der Vierung angeloracht, und die Krypta fehlt beiden. Dagegen hat die Godehardskirche das Auszeichnende eines Chorumgangs und einer doppelten Chor-Anlage.

Die St. Godehardskirche ist eine dreischiffige Basilika, deren Schiffe abwechselnd durch Pfeiler und Säulen geschieden sind. Ein aus drei Quadraten bestehendes Querschiff trennt Langhaus und Chor; beide aber sind in Verbindung gesetzt, indem das Langschiff (Tab. 2. B. c.) in seiner Fortsetzung nach Osten den innern hohen Chor (a) bildet, die Seitenschiffe aber (c' und c'') zu einem Chorumgang (g e g) sich verlängern. Gleichzeitig setzt sich das Mittelschiff in seiner ganzen Breite nach der Westseite fort und bildet hier einen zweiten Chor (d) und zwar innerhalb eines starken Unterbaues von länglich-rechteckiger Form, darauf zwei Thürme sich erheben. Das Querschiff hat an seiner Ostseite zwei Absiden (h' und h''); der Chorabschluss ist halbkreisrund und hat drei Absiden (f f' f''), die eine Art Capellenkranz bilden. Der Chorabschluss ist aber nicht die Umfassungsmauer für den Chor selbst, sondern für einen in der Flucht der Seitenschiffe geführten Chorumgang, der den hohen Chor (a) einschliesst und mit ihm durch Arcaden zwischen Pfeilern und Säulen in Verbindung steht. Bei der Stiftskirche von Königsutter sahen wir Haupt- und Nebenchöre durch Arcaden verbunden. Hier gestaltet sich die Anlage viel reicher, indem zu den 4 grössern Arcaden rechts und links noch 5 kleinere in der Tiefe kommen, durch die man die Durchsicht nach den 3 Absiden erhält. Auch trägt die Erhöhung des Chors und Chorumganges um 5 Stufen wesentlich zur Steigerung des Eindrucks bei.

Das Langhaus ist 130 F. lang und 70 F. breit; das Mittelschiff 31 F., jedes Seitenschiff 15 1/2 F. breit. Da nun ihre Höhe 64, resp. 32 1/2 F. misst, so sieht man, dass es zwischen Mittel- und Seitenschiff, wie zwischen Höhe und Breite ungefähr auf das gleiche Verhältniss von 1 : 2 abgesehen war. Mittelschiff und Seitenschiffe sind durch Arcaden, 10 an der Zahl, verbunden, von denen die dem Querschiff nächste einen grössern Durchmesser als die andern hat. Bei der Anordnung von je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern muss es auffallen, dass dieselbe nicht durchgeführt ist und dass zwischen den Pfeilern des Querschiffs und den ersten des Mittelschiffs kein Säulenpaar in der Mitte steht. Diese in der ersten Anlage gewiss nicht beabsichtigte Inconsequenz lässt sich nur aus einer während der Ausführung eingetretenen Veränderung des Bauplanes erklären. Nach Bischof Bernhards Bauplan sollte die Kirche aufzählbar, gleich der verwandten von Königsutter, eine Pfeilerbasilika werden; und sie ist es bis zu der Stelle westlich vom Querschiff, die auf unserm Plan mit i bezeichnet ist. Von da an würden noch 5 Pfeiler in gleicher Entfernung gestanden haben; statt deren aber beginnt weiter westlich ein neues System, und es darf wohl angenommen werden, dass diese Veränderung unter dem Nachfolger Bernhards (welcher letztere am 20. Aug. 1153 gestorben) vorgenommen worden. Ob aber auch die Umfassungsmauern des Langhaus-

ses bereits vor dieser Veränderung standen, ersieht man aus ihrer Eintheilung nicht, indem die Fenster und ihre Zwischenmauern weder den Arcaden, Säulen und Pfeilern des Mittelschiffs entsprechen, noch mit der Anlage, wie der erste Pfeiler sie zeigt, vollkommen übereinstimmend haben würden. Beachtenswerth ist ausserdem, dass das Langhaus westlich von dem ersten Pfeilerpaar (von der Linie i) eine Stufe niedriger liegt.

Eingänge hat die Kirche zwei an der offenen Nordseite (k und m), zwei an der Seite des ehemaligen Kreuzganges (l u). Dann aber ist auch noch eine Verbindung der im Westchor angelegten Capelle d nach aussen durch den südwestlichen Thurm-Unterbau sichtbar. Diese Capelle ist die oben erwähnte, vom Abt Arnold überwölbt und 1187 vom Bischof Adelog eingeweihte St. Magdalencapelle. Sie lag ursprünglich (wie man bei der jetzigen Restauration gefunden) 6 F. tiefer als gegenwärtig, so dass man sich bei der Anlage nach dem abschüssigen Terrain gerichtet hatte. Mit der Höherlegung des Fussbodens und der beiden Altäre musste der Eingang durch den Thurmabau verschwinden.

In dem hohen Chor unterhalb der im Grundriss mit a bezeichneten Stelle ist das Grab des Heiligen, dem die Kirche erbaut worden.

Den innern Aufbau betreffend ist schon oben bemerkt, dass im Langhause die ^{höherer Aufbau.} Höhe von Mittel- und Seitenschiffen ungefähr dem Doppelten der Breite entspricht. Pfeiler und Säulen messen bis zum Ansatz der Arcaden bei einer Zwischenweite von 8 F. — eine Höhe von 21 F. 1 Z.; zu viel für den Ausdruck einer massvoll verwendeten Kraft! Der Säulenfuss ist die attische Basis mit hoher Pinthe (2 F. 3 Z.); der glatte runde Schaft ist $15\frac{1}{2}$ F. hoch, hat einen untern Durchmesser von 2 F. 3 Z. und einen obern von 1 F. 9 Z., verjüngt sich somit sehr auffallend; Capital und Abacus sind zusammen 3 F. 4 Z. hoch. Die Capitale haben theils die abgerundete Würfelform, wie Figg. C. D. auf Taf. 2 sie zeigen; theils Uebergänge in die (koriathisierende) Becherform. Das Blätter-, Bänder- und Figuren-Ornament daran ist von geringer Bedeutung und zeigt eine ziemlich phantasielose Anwendung des romanischen Stils aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Der Abacus ist ein Kämpfer, dessen Schräge mit gleichartigen Verzierungen ausgehauen ist. Die Arcaden sind rechtwinklig eingerahmt durch ein dicht über ihnen hinlaufendes Bandgesims, von dem aus gleiche Streifen senkrecht nach allen Capitalen niedergehen. Die Fenster des Langschiffes sind grösser als die der Seitenschiffe; beide aber sind halbkreisrund abgeschlossen und nach aussen und innen abgeschrägt. Eine flache Decke liegt über dem Mittelschiff und über den Abseiten.

Ueber der Magdalencapelle am Westende, welche mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist und eine halbkreisrunde, mit einem Kugelausschnitt überwölbt Absis hat, ist ein zweiter überwölbter Raum angebracht, „das Oratorium des H. Godehard“, der Ort für die Aufführung von Chorgesängen, und für die Orgel. Auch das Querschiff hat eine flache Decke, sowie das Chor. Dagegen ist der Chorumgang gewölbt, und zwar, soweit er in der Flucht der Seitenschiffe geht, mit Kreuzgewölben, vom Uebergang aber in den Halbkreis an (bei g g' des Grundrisses) mit einem Tonnengewölbe. Uebrigens hat der Chor die Höhe des Mittelschiffs, der Chorumgang die Höhe der Abseiten. Auffallend verschieden in den Mässen

sind die Säulen des Chors von denen des Langhauses, indem sie bis zum Ansatz der Arcaden 18 F. 3 Z. hoch sind (Basis und Plinthe 2. F. 6 Z., Schaft 12 F., Capital und Abacus 3 F. 9 Z.). Die Verjüngung des Schaftes ist aber fast gleich gross. Das Capital ist das reine romanische Würfelcapital.

Die Kirche ist ganz arm an bildnerischem Schmuck. Hier und da aufgefundene Farbenspuren betheiligen, dass man jenen Mangel durch gemalte Zierrathen hat abhelfen wollen.

Aeussern.

Von dem Aeussern der Kirche gehen wir zwei Ansichten, welche unter sich nicht ganz übereinstimmen. Auf Taf. 1 sieht man die Ostseite, wie sie durch die Restauration des 15. Jahrhunderts geworden, mit den gothischen Fenstern im hohen Chor und den nun soviel erniedrigten Mauern des Chorumgangs, dass die Dächer der Absiden in den umlaufenden Bogenfries einschneiden. Die Ansicht A auf Taf. 2 zeigt uns die Chorseite nach der Restauration des Landhausinspectors Mey, durch welche der hohe Chor seine mit dem ganzen Bau übereinstimmenden romanischen Fenster, die Umfassungsmauer des Chorumgangs ihre alte Höhe wieder erhalten hat.

Wir haben oben schon bemerkt, dass die Zahl der Fenster der der Arcaden im Innern nicht entspricht; eine weitere Eigenthümlichkeit im Aeussern sind die zwischen ihnen aufgeführten Halbsäulen, welche an den Seitenschiffen aus Pilastern aufsteigen, die bis zur Fensterhöhe geführt sind. Angelegt nach Art der Lessene stehen sie aber nicht wie diese mit dem Bogenfries, sondern mit dem Gesims darüber in Verbindung, was dem Ornament etwas Unruhiges gibt. Die Thüren haben keinen besonders auffallenden Schmuck; nur an der nordwestlichen ist die Laibung mit einigen Säulen ausgesetzt, und im Thürsturz ist Christus mit den Heil. Bernward und Godehard in Relief dargestellt. Durch die Thürme wird man leicht wieder an Königsutter erinnert; doch lag in Hildesheim der Thurm über der Vierung gewiss nicht im ersten Plan, da sonst wohl die ihm tragenden Pfeiler stärker angelegt worden wären. Er stimmt im Charakter zu dem obern Theil der Westthürme, welche um 1170 aufgeführt worden sind. Auf diesen bleibt der Unterbau viereckig bis zur Höhe der Fensterbasis des Mittelschiffs, von wo sodann mit einfachem Uebergang ins Achteck die Thürme aufsteigen, durch einen, mit einem Satteldach gedeckten Zwischenbau mit einander verbunden. Aber auch diese Anordnung ist um nichts wohlgefälliger, als die von Königsutter: die Westthürme sind zu schwächlich und niedrig für ihren Unterbau; der Thurm über der Vierung viel zu dick für seine Dachpyramide.

Die Westseite ist nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand. Diesen erkennt man an einem Modell der Kirche, welches der H. Godehard in einem Relief am Domoportale trägt. Danach verbindet sich der Giebel des Mittelschiffs mit dem Satteldach des Thurm-Zwischenbaues; und das Dach der Absis, welche in der Höhe des Thurm-Unterbaues aufgeführt ist, reicht an eben dieses Satteldach.

Da das Terrain nicht vollkommen eben ist, so setzt der Sockel der Kirche, der aus Schräge, Platte, Wulst und danach aus mehreren Platten und Schrägen besteht, mehrmals ab, namentlich am Querschiff und am Thurmbau.

DIE STIFTSKIRCHE ST. QUIRIN IN NEUSS.

Mit zwei Bildtafeln. *

Die Baugeschichte des Mittelalters ist wohl an keiner Stelle anziehender als bei dem Uebergang vom Rundbogen zum Spitzbogen. In den mannichfachsten Formen und Weisen versucht der neue Kunstsinn sich, reißt sich los vom Alten, bricht neue Bahnen und geräth freilich dabei auch auf Irrwege, bis er das Ziel findet. Unter den Randenkmalen der Zeit, die als Verkörperungen dastehen des Kampfes zwischen Romanismus und Germanismus, ist die Stiftskirche des H. Quirinus in Neuss eines der lehrreichsten; zugleich aber auch eines der durch malerische Gesamtwirkung ausgezeichnetsten, wie sich bei einem Blick auf unsere erste Bildtafel mit der perspectivischen Ansicht der Kirche leicht erkennen lässt.

Die geschichtlichen Nachrichten von dem Bau sind sehr dürftig. Wir wissen nur, *Geschichte* dass bereits im neunten Jahrhundert die Grafen von Cleve in Neuss dem H. Quirinus eine Kirche nebst einem Stift für Damen und Chorherren errichtet, und dass damit die Stadtpfarrei verbunden war. Im Jahr 1205 ward Neuss von K. Philipp belagert und eingenommen und dabei mag die Stadt und namentlich die Kirche so gelitten haben, dass ein Neubau notwendig wurde. Wenigstens besagt eine alte Urkunde von der jetzigen Kirche, dass sie im Jahre 1209 von Grund aus neu gebaut worden. Diese Urkunde befindet sich eingegraben in einen Stein, welcher an der Südseite im Innern eingemauert ist, und enthält nicht nur die Zeit der Erbauung auf das Genaueste bestimmt, sondern auch den Namen des Baumeisters. Sie lautet:

ANNO ICARNA	EPO. SOPHIA. A	IDE. FVNDAME
DNI M.C.C.V.L.I.I.	BBA. MAGISTER	TL. IIVI. TEM
PMO. IPERI. AN	WOLBERO. PO	PLI. I. DIE. SCL. DI
NO. OTTONIS. A	SVIT. PMV. LAP.	ONISII. MÄR. **
DOLFO COLON.		

Wir haben mit dieser Urkunde das erste Regierungsjahr Kaiser Otto's IV. aus dem Hause Braunschweig, in welchem zugleich Adolph Bischof von Cöln war und Sophia Aelstissin von Neuss, und zwar den 9. October (St. Dionysinstag) als den Tag, an welchem Meister Wolhero den ersten Stein zu dem Gebäude gelegt hat. Die Inschrift bietet zwei chronologische Schwierigkeiten, einmal dass 1209 (statt 1208) das erste Regierungsjahr Otto's genannt, dann dass in demselben Adolph noch als Bischof von Cöln aufgeführt wird, während er bereits 1205 abgesetzt worden. Allein die Stadt Neuss, welche dem Bischof Adolph

* Benutzt wurde: Boissenz, Denkmale der Baukunst am Niederrhein.

** Anno incarnationis domini 1209 primo imperii anno Ottonis, Adolpho Colonie episcopo. Sophia abbatissa, magister Wolhero posuit primum lapidem fundamenti huius templi in die sancti Dionysii martyris.

E. Förster's Denkmale d. deutschen Kunst 9.

Baukunst.

von K. Philipp nach Eroberung derselben übergeben worden, hielt an dem Bischof bis zu Philipps Ernennung durch Otto v. Wittelsbach, und so mag er noch Theil an der Gründung der Kirche gehabt haben; und gleicherweise mag Otto erst ein Jahr später in Neuss anerkannt worden sein.

Ueber den Forthan und die Vollendung des Baues fehlen alle näheren Angaben. Doch sieht man aus den angewandten Formen, dass er ohne Unterbrechung wohl noch im dreizehnten Jahrhundert zu Ende geführt worden. 1496 schlug der Blitz in die Kirche und verbrannte das Dach und den hohen Helm des vordern Thurmes, den man durch eine nicht hohe Pyramide ersetzt hat. Der östliche Thurm hat seinen Helm mit Wahrscheinlichkeit bei einer der Belagerungen im 16. oder 17. Jahrhundert verloren. Statt dessen hat er ein kuppelförmiges Dach erhalten, dafür wir in der Abbildung den alten Helm hergestellt haben.

Anlage.

Die Kirche von Neuss hat nicht nur in ihren Einzelheiten, sondern schon in der Gesamtanlage mehre sehr hervorstechende Züge. Den halbkreisrunden Abschluss des Querschiffs in Norden und Süden, wodurch, wie man im Grundriss A auf Taf. 2 sieht, die Ostseite in eine Kleeblattform ausgeht, hat sie zwar nicht mit vielen gleichzeitigen Kirchen, doch mit St. Aposteln, S. Martin und S. Maria im Capitol in Cöln gemein, und habe ich bei Beschreibung der letztern (Denkmale Bd. I. p. 19) meine Vermuthung über den Ursprung dieser Form angegeben.* Dafür ist der Querbau a b im Mittelschiff, wodurch gewissermassen ein zweites Transsept entsteht, eine Eigenthümlichkeit, die sich bei deutschen Kirchen nicht leicht findet. Auffallender ist die ganz ungleiche Gestalt und vornehmlich Vertheilung der Pfeiler, so dass fast keines der Quadrate, die den Gewölben zur Basis dienen, dem andern gleich ist. Bei durchgehender Breite von 30 F. hat das Quadrat c 35'; d dessgleichen, e 30'; f 27', g 35'. Indem so ein längliches Viereck die Grundlage bildet für die Kuppel, ist dieser die sehr ungewöhnliche ovale Form aufgedrängt worden, wie bei g angegeben. Natürlich haben auch die Gewölbe der Nebenschiffe sehr abweichende Durchmesser.

Wie im östlichen Querschiff vier starke Pfeiler stehen, die Kuppel zu tragen, so hat das westlichste Viereck c vier Pfeiler und zwar von noch grösserer Stärke, welche einem hohen Thurm zum Unterbau dienen. Dieser Unterbau ist indess nicht, wie gewöhnlich, zu Capellen, oder abgesonderten Lagen, oder Chören benutzt, sondern bildet einfach, wie man sieht, einen Theil des Mittelschiffs.

Der westliche Querbau an der Nordseite ist wie ein zweites Seitenschiff behandelt, während er an der Südseite nur zur Hälfte dem Altardienst gewidmet, zur Hälfte aber als Vorhalle für einen Nebeneingang zur Kirche (m n') benutzt ist. Weiter östlich befinden sich noch 2 Thüren, n an der Süd-, n' an der Nordseite; die Westseite aber hat den regelrechten Haupteingang (h). In die obern Stockwerke führen im Chor und an der Südwestseite Treppen (li); diejenigen bei i befinden sich im Thurm; k ist die Andeutung der Oeffnung im Thurmgewölbe.

* Dieselbe Anlage kommt auch schon bei S. Sepolcro in Mailand, einer Kirche aus dem siebenten Jahrhundert, vor.

Ausser den vier starken, nach aussen glatten, nach innen mit Rundstäben gegliederten Pfeilern (p p'), welche die Kuppel, und den gleichen vier (o o'), welche den Thurm unterstützen, sind im Thurm-Unterbau noch zwei glatte, im Kreuz construirte Pfeiler (q), und zehn im Mittelschiff, von denen vier (r) halbkreisrunde Gewölbträger des Mittelschiffs haben, sechs andere dagegen (s) ebensolche Dienste für die Seitenschiffe, während erstgenannte Pfeiler (r) die Seitenschiffgewölbe ohne entsprechende Rundstäbe aufnehmen. Diese Pfeiler sämtlich haben eine ungleichartige Basis, von der höchstens zwei Seiten einander gleichen, so dass man versucht ist zu glauben, der Baumeister habe die Symmetrie absichtlich vermieden; doch finden sich wenigstens im westlichen Querbau zwei Pfeiler (t), im Quadrat construiert mit je einer Halbsäule an jeder Seite.

Diese Pfeiler sind (s. den Durchschnitt B auf Taf. 2) durch Spitzbogen verbunden, ^{Aussen} mit einziger Ausnahme von o' s, der im Halbkreis geschlagen ist. Sämtliche Arcaden wiederholen sich an der Mittelschiffwand, nur mit eingesetzten Arcadenpaaren, welche der Empor über den Seitenschiffen als Fensteröffnungen in die Kirche dienen, und von zierlichen Säulen mit Capitalen und Capitälaufsätzen getragen werden. Die Bogen sind durchweg glatt, ohne alle Profilierungen.

Höchst eigenthümlich ist die Arcadenanlage im Chor. Um die Gewölb-Widerlagen am äussern Bau entbehrlieh, und die Umfassungsmauer selbst zur Widerlage zu machen, hat der Architekt dieselbe um das Doppelte verstärkt (s. x im Durchschnitt), aber auch sogleich die Verstärkung, um an der Masse zu sparen, in Arcaden verwandelt und diese auf Säulen gestellt, so dass ein schmaler Gang (y des Grundrisses) entstehen musste, der aber, weil er sich nur innerhalb einer jeden Absis hält, kein Chorumgang hat werden können, wie bei St. Marien im Capitol zu Cöln. Für diese Arcaden, sowohl im untern als obern Geschoss, ist der Rundbogen beibehalten, und nur bei den Mauerblenden bei w die Spitzbogenform angewendet. Die Säulencapitale haben durchgängig die Becherform mit Knöpfen.

Das Losringen von romanischen Formen tritt bei diesem Bau an keiner Stelle so eigenthümlich, man möchte sagen, krampfhaft auf, als bei den Fenstern. Wie später das gotthische, langgestreckte Fenster die Rosette in sein Mässwerk aufgenommen, so wird hier auch der Versuch einer ähnlichen Verbindung gemacht; aber die Theile finden das Verhältniss der Ausgleichung nicht und die Rosettenglieder erdrücken die Form. So sind die Kleeblattfenster im Chor, die Fächerfenster im Mittelschiff und den Abseiten, so die ganz barocken, aus Bogentheilen und Dreiecken zusammengefügte Öffnungen im Tambour der Kuppel entstanden.

Am wirksamsten übrigens zeigt sich der neuauftrebende Formensinn am Aeussern, ^{Aussen} dessen Mauerflächen zu beleben, der Baumeister zu den seltsamsten Mitteln seine Zuthut genommen. Am untern Geschoss begnügt er sich noch mit Mauerblenden, für die übrigens schon einmal (wenn er wirklich alt ist) der Spitzbogen angewendet wird. Das Portal ist sogar einfacher, als der spätromanische Styl vorschreibt; doch immerhin schon reicher, als bei den niederheinischen Kirchen der Brauch ist. Nun aber folgen im zweiten Stockwerk Ga-

lerien mit Rosettensockeln und Bandrahmen; in der Mitte der Westseite mit überhöhten Bogen pyramidenförmig aufsteigend, zweifach und getrennt durch ein Band, das treppenförmig die auf- und absteigende Bewegung mitmacht. Grössere Mauerblenden und Galerien abwechselnd im Rund- und im Spitzbogen überwölbt mit feinen Säulehen, auch mit Fenstern dazwischen, im dritten Stockwerk; dann im folgenden wieder Rundbogengalerien mit Zwergsäulen, treppenförmig geführte Bänder und Blenden im Giebel und ein fein gegliedertes Gesims. In ähnlicher Weise sind, wie Taf. 1 zeigt, die Mauern und Giebel der Nebenseiten mit Zierrath bedeckt; dazu kommen Rundfenster mit Rosetten in den Giebeln, die mannichfaltigen Fenster der Schiffe und des Chors und endlich der Thüren, in welchen das System der Mauerblenden und der Fensterlaibungen unter Anwendung des Spitzbogens auf das Luxuriöseste durchgeführt und nur noch durch den Reichthum der Bekrönung mit Fries, Gesims und Galerie überboten ist.

Es dürfte kaum ein Baudenkmal der Zeit gefunden werden, an welchem die innere Nothwendigkeit eines Ueberganges zu neuen Bauordnungen so deutlich zu Tage getreten, als die Kirche von Neuss, deren Formenfülle und Lebendigkeit nichts fehlt als ein entsprechendes Gesetz, was alsbald in der Gothik aufgestellt wurde.

Die Kirche von Neuss hat für uns noch eine besondere Bedeutung, indem sie ein Denkmal der neuen deutschen Kunst bewahrt. Im Chor der Kirche hat Peter Cornelius seine künstlerische Laufbahn begonnen; hier hat er 1810 als Schüler der Düsseldorfer Akademie mehrere heilige und allegorische Gestalten grau in grau auf die Mauer gemalt, Bilder, aus denen nicht unschwer die nach Entfaltung ringende grosse Künstlernatur zu erkennen ist.

DIE KIRCHE DES H. FRANZ ZU ASSISI VON JACOB DEM DEUTSCHEN.

Mit zwei Bildtafeln.

Es liegt naturgemäss im Plan unsers Werkes, bei Betrachtung und Besprechung deutscher Kunsdenkmale uns nicht auf den vaterländischen Boden zu beschränken, sondern ihnen Beachtung zu schenken, wo sie sich auch finden. Bei den politischen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien, sowie bei dem Einfluss, den eine Zeitlang unsre Kunst auf die italienische ausübte, wird deutsche Kunst in Italien ein besonderes Augenmerk für uns sein. Wir wählen zuerst die weltberühmte Kirche des Franziskanerklosters zu Assisi im Kirchenstaat, das Werk eines deutschen Baumeisters vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

Die Nachricht von der Gründung der Kirche ist in der ältesten Klosterchronik enthalten. Da diese uns nicht zu Gebote steht, halten wir uns an die Erzählung Vasari's *, der Vasari's Bericht. jene benutzt zu haben scheint, und — mancher Anfechtungen ungeachtet — an dieser Stelle unwiderlegt geblieben ist. Vasari nun, im Leben des Arnolfo, erzählt: „Zu jener Zeit (Anfang des 13. Jahrh.) wurde der Minoriten-Orden des h. Franciscus gegründet, den Papst Innocenz III. im J. 1206 bestätigte. Dadurch stieg nicht nur in Italien, sondern auch in allen übrigen Ländern und Gegenden die Andacht und vermehrte sich die Zahl der Ordensbrüder so, dass es bald keine Stadt von Bedeutung mehr gab, in welcher man ihnen nicht nach Mass der Kräfte mit vielen Kosten Kirchen und Klöster erbaute. So errichtete zwei Jahre vor dem Tode des h. Franciscus, während dieser Heilige als Oberhaupt des Ordens in andern Gegenden predigte, Bruder Elias, der als Guardian in Assisi zurückgeblieben war, dort eine Kirche zu Ehren Unser lieben Frauen. Bald nachher starb der heil. Franciscus, und die ganze Christenheit strömte herzu, den Leichnam dessen zu sehen, der im Leben und im Tode so sehr ein Freund Gottes gewesen; und da Jeder an der heiligen Stätte nach Vermögen Almosen spendete, so ward nun Befehl gegeben, den Bau der von Bruder Elias angefangenen Kirche viel grösser und prächtiger zu vollenden. Und weil man einen vorzüglichen Meister nöthig hatte, diess Werk auszuführen, welches auf einem Berge errichtet werden sollte, an dessen Fuss der Fluss Tescio hinfliesst, an guten Baumeistern aber grosser Mangel war, herief man nach langer Ueberlegung Meister Jacob, einen Deutschen, nach Assisi, als den besten unter allen Künstlern der Art, welche damals lebten. Dieser vernahm den

* VASARI, Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc. Deutsche Ausgabe Bd. I. p. 68.

L. FÖRSTER'S Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Brockhaus.

Willen der Väter, welche desshalb ein eignes Capitel in Assisi zusammenberiefen, betrachtete den Platz und zeichnete hierauf den Plan zu einem sehr schönen Kirchen- und Klostergebäude. Das Modell hatte drei Abtheilungen über einander: eine sollte unter die Erde kommen, die beiden andern gehörten zu zwei Kirchen, von denen die erste als Hof diente und eine ziemlich weite Halle rings umher hatte, die andre aber die eigentliche Kirche bildete. Von der ersten zur zweiten gelangte man auf einer sehr bequemen Treppe, welche um die Hauptcapelle herum lief und zweimal umbog, damit sie gemächlicher zur zweiten Kirche hinauf führte; er gab ihr die Form eines T, indem er sie fünfmal so lang als breit machte und die Durchsichten durch grosse steinerne Pfeiler trennte, auf welche er starke Bogen und die Kreuzgewölbe setzte. Nach diesem Modell ward jener wahrhaft grossartige Bau in allen seinen Theilen genau ausgeführt, ausgenommen, dass man für die Gewölbe, welche die Tribüne und die Hauptcapelle zwischen sich haben, und Kreuzgewölbe tragen sollten, Tonnengewölbe wählte, weil diese für stärker gehalten wurden. Vor der Hauptcapelle der untern Kirche errichtete man den Altar, und sobald dieser vollendet war, wurde der h. Franciscus unter demselben mit grosser Feierlichkeit beigesetzt. Das Grabmal, in welchem der Leichnam des glorreichen Heiligen ruht, steht demnach in der ersten Kirche, d. h. in der unterirdischen, und weil in diese nie ein Mensch tritt, und sie vermauerte Thüren hat, sind rings um den genannten Altar * eiserne Gitter mit reichen Verzierungen von Marmor und Mosaik angebracht, welche sich auf den Heiligen beziehen. Neben dieser Mauer befinden sich auf einer Seite zwei Sacristeien und ein sehr hoher Thurm, der fünfmal so hoch ist als breit, und auf dem eine hohe achteckige Pyramide stand, die indessen weggenommen worden ist, weil sie einzustürzen drohte. In einem Zeitraum von nur vier Jahren ** wurde dieser Bau durch die Kunst des deutschen Meisters Jacob und durch den Eifer des Bruder Elias zu Ende geführt.⁴

Anlage.

Vor allen Dingen ist es gerathen, die Anlage des ganzen herrlichen Gebäudes ins Auge zu fassen, das einer Zion gleich, auf riesenhafte Unterbauten am Abhang des Berges errichtet worden, auf welchem Assisi steht. Die Annahme Vasari's von drei Kirchen übereinander, wie sie sich in unsrer nach Carpinelli angefertigten Bildtafel darstellt, hat im Jahr 1818 eine wesentliche Berichtigung erfahren. Als man damals in die angelich gänzlich unzugängliche Kirche eindringen wollte, um die Stelle zu finden, an welcher der Leichnam des h. Franz lag, sah man, dass nie eine Kirche unter der Unterkirche existiert, und dass der heil. Leichnam seine ewige Ruhestätte in einer unterhalb seiner Grabcapelle in den Stein gehauenen und dann vermaurerten Sargnische gefunden habe. Für die allerdings ganz unbegreifliche, antikisierende unterste Kirche hat demnach nicht der deutsche Meister Jacob, sondern einzig die Phantasie Carpinelli's die Verantwortung zu übernehmen.

Wir können desshalb in der ganzen Anlage nichts anderes sehen, als eine einschüffige Kirche in lateinischer Kreuzform, mit einer zu einer Unterkirche ausgeschlachten Krypta.

* In der zweiten Kirche.

** Vielmehr in 12 Jahren, nemlich von 1218 bis 1230.

Die Bedeutung der Krypta war zu Anfang des 13. Jahrhunderts bereits so wenig mehr Unterkirche. im Bewusstsein, dass sie selbst bei Banten im alten Styl um diese Zeit häufig, bei den gothischen Kirchen aber ganz wegfällt. Um so auffallender muss es sein, sie hier nicht nur vollständig gewürdigt, sondern über alles frühere Mäss gesteigert zu sehen. Denn es nimmt die untere Kirche nicht nur den Raum von Chor und Querschiff, sondern den der ganzen obern Kirche ein; ja, sie wird durch anstossende Seitencapellen sogar noch grösser, als die Oberkirche. Das Schiff der Unterkirche hat an jeder Seite vier solcher Capellen. In der Mitte der Kreuzung steht der mit hohen Schranken umgelene Altar des h. Franz, während der Hauptaltar in der halbkreisrunden Absis steht. Die Mauern sind sehr stark, so dass in der Absis die Fensteröffnungen Schächten gleichen; die Capellenfenster können durch die niedriger gelegenen Oeffnungen der Schiffwand nur wenig Licht in die Kirche bringen, so dass auch das herrschende Dunkel uns an die Beschaffenheit einer Krypta erinnert. Der Rundbogen ist hier vorherrschend, nur die Oeffnungen im Schiff gegen die Capellen, und die Fenster sind spitzbogig. Das Querschiff hat, wie erwähnt, ein Tonnengewölbe.

Die obere Kirche, die wir auf Taf. 1 im Längendurchschnitt, auf Taf. 2 in perspecti- Oberkirche. vischer Ansicht von Osten gegen Westen sehen, ist ein einfacher Spitzbogenbau: ein Schiff mit Querschiff und Chor. Die Räume sämmtlich sind im Spitzbogen überwölbt; die Gurt- und Gradbogen mit stark vortretenden Rippen besetzt; und die Wand- und Eckpfeiler, die statt der äussern Strebepfeiler die Gewölbwiderlagen bilden, ganz diesen Rippen entsprechend in Halbsäulen mit Capitalen und Deckplatten sowie mit Basen und Sockeln gegliedert. Die Fenster im Schiff haben einfaches Mässwerk mit einer Kreuzrosette im Giebel; die Fenster des Querschiffs sind von reicherer Composition, aber in demselben strengen Styl. Das Chor besteht aus fünf Seiten eines Achtecks. An der Westseite ist ein grosses Rosettenfenster über der Doppeltüre des Eingangs. Der Aussenbau ist vollkommen schmucklos, Mauern und Pfeiler sind ohne belebende Gliederungen; alle Formen liegen noch im tiefen Winterschlaf. Zu einem mit dem Gelände verbundenen Thurm ist nicht die geringste Anlage sichtbar.

Der Geist der deutschen Baukunst ist in diesem Bauwerk unverkennbar, aber ebenso deutlich ist, dass er gewisse Modificationen erfahren hat. Wir werden uns darüber Rechenschaft zu geben haben, was der deutschen Kunst davon gehört? was fremder Einfluss hinzu- oder hinweggethan? wobei es sich bald zeigen wird, ob dieser Einfluss gut oder schlimm zu heissen sei.

Die Anwendung des Spitzbogens, welche zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Deutschland in Aufnahme kam, kann um so eher auf Rechnung des Meister Jacobi geschrieben werden, als die kräftige Durchführung desselben mit Ausschluss romanischer Gliederungen am wenigsten auf südlichen Einfluss deutet. Dagegen ist die Vernachlässigung des Aeussern so ächt italienisch, stimmt so ganz mit den Kirchen von Florenz, Arezzo, Perugia etc. überein, dass man annehmen darf, hierin hat der Deutsche nachgeben müssen.

Von grosser Bedeutung erscheint eine andere Modification, welche die Gotik des deutschen Meisters auf italienischem Boden erfahren hat. Die consequente Durchführung des

Modifications
des Stils.

Systems der gothischen Baukunst, wie sie in Deutschland von Anfang an erstrebt worden, führte zu dem fast wandlosen Pfeilerbau, der im Kölner Dom seinen vollkommensten Ausdruck gefunden. Dieses System entsprach weder den klimatischen Verhältnissen noch der Geschmacksrichtung in Italien, wo man grosse Mauerflächen bedarf zum Schutz gegen Hitze und für das Verlangen nach malerischer Ausschmückung, das durch Glasfenster nicht befriedigt werden kann. Indem nun Meister Jacob der Landessitte und Nothwendigkeit sich fügte, stellte er zugleich ein Beispiel auf, wie unter Anwendung des gothischen Kirchenbaustyles recht wohl für Wandgemälde Raum zu schaffen sei, was von vielen unsrer Architekten immer entschieden in Abrede gestellt wird. Er sprengte die Bogen so weit, dass er eine viel breitere Wandfläche gewann, als für die Fenster nöthig war, die er ohnehin so schmal hielt, dass zu beiden Seiten Bilder angebracht werden konnten. Ausserdem nahm er für die Fenster nur die halbe Höhe der Wand in Anspruch und gewann damit unterhalb derselben die glanzendsten Räume für Wandmalerei. In der Unterkirche aber bediente er sich des Systems der Seitencapellen, durch welches er in jeder zwei ganz freie Wände für Gemälde erhielt. Bei der Bedeutung, welche die Malerei in der christlichen Kunst hat, war diese Abweichung vom strengen gothischen Baustyl von der grössten Wichtigkeit, wie der Erfolg gezeigt. Denn das Bauwerk unsers deutschen Meisters wurde eine der Hauptpflanzstätten der auflebenden italienischen Malerei, wo wir noch jetzt die Hauptwerke Cimabue's und Giotto's und der Schüler und Nachfolger des letztern (soweit sie von der Ungunst der Zeit verschont geblieben) zu bewundern und zu studieren Gelegenheit haben. Es ist aber namentlich die untere Kirche, in welcher die Wandgemälde erhalten sind, während in der obern fast alles zu Grunde gegangen.

deckt, die Absis halbkreisrund. An den beiden Ecken der Westseite standen viereckte Thürme, von denen der eine ganz, der südliche jedoch nur bis auf die Höhe des Kirchendaches abgetragen ist. Das nördliche Seitenschiff steht auch nicht mehr. Betrachten wir das Innere, wie unsere Bildtafel es zeigt, so sehen wir links die wahrscheinlich im Jahre 1578 aufgeführte Mauer, die an die Stelle des nördlichen Seitenschiffes getreten; rechts dagegen die abwechselnd von Pfeilern und Säulen getragene Mittelschiffwand. Pfeiler, Säulen und Bogen haben einen sehr einfachen, schwerfälligen Charakter, das Mauerwerk besteht aus grossen Quadern; selbst die Säulen sind aus abgerundeten Werkstücken zusammengesetzt. Alles deutet auf ein hohes Alterthum. Es sind drei Säulen, zwei freistehende und zwei Eck-Pfeiler, welche die Mittelschiffwand tragen. Die Pfeiler haben einfache Kämpfer, und Sockel des gleichen Profils; die Capitale der Säulen sind Würfel, dergestalt abgerundet, dass die vier Würfelflächen wie unten halbkreisförmige Schilde über der Abrundung zu hängen scheinen. Bei den Basen der Säulen ist bereits das System angewendet, nach welchem zwischen dem Wulst und der Plinthe durch die Ausfüllung der Ecken eine Vermittelung gefunden worden, ein System, das aus der Construction des Würfelcapitals nothwendig folgen musste, durch welche der Widerspruch zwischen Kreis und Viereck auf dem kürzesten Wege ausgeglichen worden. Dass die Krenzwölbe einer spätern Zeit angehören, sieht man deutlich aus der Art, wie sie mit ihren Trägern an die Mauer gleichsam angeklebt sind. Der jetzige Chor ist aus dem Zehnneck construiert und aussen mit Strebpfeilern versehen, so dass anzunehmen ist, er sei früher überwölbt, oder seine Ueberwölbung sei (im 14. Jahrhundert) beabsichtigt gewesen. Jetzt ist er mit einer hölzernen Verschälung überdeckt. Auffallender Weise sind die Fenster halbkreisrund abgeschlossen (wohl bei einer spätern Restauration).

Von den Ornamenten dieser ins elfte Jahrhundert zurückreichenden Kirche hat sich noch ein Thürsturz erhalten, der muthmässig bei dem Umbau von 1578 abgetragen (und in die Hospitalkirche eingemauert) worden. Es ist eine Sandsteinplatte von 5 F. Breite, mit oben abgeschnittenen Ecken und zwei vertieften halbkreisrunden, aber leeren Feldern. Die Fläche über und neben den Bogen ist mit rohem, früh-romanischem Blatt- und Rankenwerk reliefirt.

Der ehemalige Capitelsaal gleicht einer dreischiffigen, mit halbrunden Krenzgewölben überdeckten Krypta. Das Mittelschiff wird von den Seitenschiffen durch je 6 Säulen und je einen starken mit Halbsäulen gegliederten Mittelpfeiler geschieden. Die Säulenschäfte sind theils glatt, theils mit Cannefirungen, gewundenen Stäben, Rhomben und Zickzackwellen verziert, wie die Bildtafel bei a und b zeigt. Capitale, Deckplatten und Basen haben die um die Mitte des 12. Jahrhunderts übliche Zeichnung; auffallend daran ist nur der Zahnschnitt rings unter dem Capital. — Von ähnlicher Gestalt, nur weniger reich, ist auch das Refectorium gewesen.

DER DOM VON MAILAND.

Hierzu 6 Bildtafeln.*

In keiner Beziehung unterscheiden sich Deutsche und Italiener wohl so auffallend, als im Grad ihres Nationalbewusstseins. Der Deutsche sucht für das Gute, was er daheim findet, die Quellen in aller Völker Ländern, nur nicht bei sich; der Italiener hat nicht das Mindeste, was der Rede werth ist, von aussen empfangen. Wie lange haben wir gebraucht, bis wir in der Gothik den germanischen Kunstgeist als massgebend erkannten; siehe da darf nur in der Bauinstruction für eine kleine Kirche am Neckar der Ausdruck „more francigeno“ gefunden werden — sogleich ist die gesammte deutsche Gothik französischen Ursprungs, wie augenscheinlich auch die französische Gothik andern Principien folgt und der romanische Formensinn in ihr immer vorherrschend bleibt. — Man wird aufmerksam auf alte Bildnerien in Deutschland, die ganz abweichen von den eckigen und knorrigten Figuren der fränkischen Schule. Wir sind sogleich bereit, nur letztere für altdeutsch zu halten, und sehen uns für die trefflichen Werke aus früherer Zeit nach italienischen Meistern um, ohne nur nachzufragen, ob die gleichzeitige Kunst in Italien eine solche Annahme oder Vermuthung rechtfertige.

Ganz anders der Italiener. Heisst ein Baumeister oder Bildhauer „tedesco“ oder „de Allemagna“, so wird bewiesen, dass die Gegend um Comer- und Garda-See ehemals Alemannen genannt worden, und dass der Künstler sicher von dorthier stamme. Ja man geht noch viel weiter! In Italien ist keine Kunstform so verhasst, als die Gothik, sie ist dort der volle Ausdruck der Barbarei. Man höre Vasari! und wie er sprechen Alle.

„Es gibt auch noch eine Art der Baukunst, man nennt sie die deutsche, und ist sie sehr verschieden von der antiken wie von der modernen. Ausgezeichnete Künstler bedienen sich ihrer nicht, sondern vermeiden sie als Schenkslichkeit und Barbarei, da ihr jegliches Gesetz fehlt und man sie vielmehr Wirrsal und Unordnung nennen kann. Denn diese herrschen in den Bauwerken dieser Art, deren leider so viele sind, dass sie die ganze Welt angesteckt haben. Man denke: Portale mit Säulchen, fein und gewunden wie Weinreben, unfähig die allerleichteste Last zu tragen; und so ringsum die Ornamente, eine Pest von Tabernakeln, eines über dem andern, mit unzähligen Pyramiden, Knöpfen und Blättern, die weder stehen, noch sich halten können, und eher aus Papier als aus Marmor oder andern Steinen gemacht scheinen. Und dann sind dabei so viele Vorsprünge, Einkellungen, Tragsteine und Stäben angebracht, dass alles ausser Verhältniss ist, und dass man oft bei dem endlosen Uebereinanderthäufen der Dinge so hoch aufstieg, dass die Spitze des Portals an das Dach stösst. Diese Bauart wurde von den Gothen erfunden, die, nachdem sie die antiken Gebäude zerstört hatten und die guten Baumeister im Krieg umgekommen waren, es dahin brachten, dass nur Ban-

Vasari über
Gothik.

* Benutzt wurde E. SERGENT, il Duomo di Milano etc. Milano da Vallardi. 1856.

E. FORTNER'S Druckung & deutscheu Kom. V

Buchdruck.

werke dieser Art übrig blieben — Bauwerke mit Spitzbogen! — und ganz Italien von dieser Pest heimgesucht wurde, von der man sich endlich befreit hat, indem man solcher barbarischen Bauart sich gänzlich entschlagen. Gott bewahre jedes Land vor der Wiederkehr dieser Bauart, die im Vergleich zur unsrigen so hässlich ist, dass ich kein Wort mehr über sie verlieren mag!¹⁴

Obgleich nun alle früheren italienischen Kinstschriftsteller den Abscheu Vasari's vor der Gothik theilen, und obgleich der Dom von Mailand in diesem „pestgleichen Styl“ erlaut ist, so können sie sich — bei der Bewunderung, die das Werk von jeder bei aller Welt erweckt hat — doch nicht entschliessen, dem deutschen Urheber desselben die Ehre zu erweisen, sondern stellen ihm entweder ganz in Alrede, oder unter eine so starke Oberaufsicht italienischer Architekten, dass sein Verdienst und seine Thätigkeit auf Null sinken. Wir unsrerseits werden jedenfalls Act nehmen von dieser italienischen Oberaufsicht, weil vielleicht aus ihr, und nur aus ihr die Unverträglichkeiten mit dem Styl, die mancherlei Hindernisse einer freien Entfaltung desselben zu erklären sind, die wir bei dem sonst so herrlichen Baudenkmal mit Bedauern wahrnehmen.

Gelehrter.

Gründer.

Die Gründung des Domes ist nicht nur in historisches, sondern auch in moralisches Dunkel gehüllt. Angeordnet wurde der Bau von Giovanni Galeazzo Visconti, dem durch seine Herrschsucht, seine Treulosigkeiten, Schande und Gewaltthaten berüchtigten ersten Herzog von Mailand, wie es heisst zur Sühne verübter Verbrechen. Ueber die Zeit der Grundsteinlegung haben wir zwei sich widersprechende Documente. In der Cascina des Domes, wo die Marmorblöcke bearbeitet werden, befindet sich ein Stein mit der (alten) Inschrift:

1386.

El principio del Domo de Milano fu nel anno 1386.

1388.

Dagegen heisst es in dem Verzeichniss der Erzbischöfe: Anno MCGCLXXXVIII templum majus Mediolani jussu Johannis Galeatii Ducis in honorem B. M. Virginis incredibili impensa solido marmore instaurari coepit. Da nun augenscheinlich das zweite dieser Documente nicht gleichzeitig mit dem angeblichen Beginn des Baues (1385) ist, da Johann Galeazzo erst 1392 Herzog wurde, so verliert es entscheidende Bedeutung dem ersten, sehr unverfälglichen gegenüber und wir brauchen nicht von Cicognara (Storia della scultura I. p. 218) zu der gewaltsamen Annahme uns drängen zu lassen, die erste Anlage sei wieder zerstört und der Bau von Neuem begonnen worden.

Baumeister.

Was nun den Baumeister betrifft, so haben sich Viele viele Mühe gegeben, einen Antonio Onosdeo, einen Marco Campione u. A. als solchen aufzustellen. Inzwischen kommt doch selbst Cicognara zu dem Schluss, dass mit grosser Wahrscheinlichkeit das Recht auf Seite derer wäre, welche den „Enrico Gamodia oder Zamodia“ als ersten Dombaumeister von Mailand nennen. Nur sei es noch zweifelhaft, ob er wirklich ein Deutscher sei; ferner, ob er wirklich von Bedeutung gewesen, da gleichzeitig mehrere „Ingegneri“, darunter ein Franzose, Nicolo de' Bonaventuri, beim Bau angestellt waren; endlich sei bereits im Jahre 1388 eine Commission Sachverständiger einberufen worden, den Plan zu prüfen, Irrthümer zu entfernen etc., woraus hervorgehe, dass der Erfinder des Planes nicht habe Hand anlegen dürfen

an der Ausführung desselben. Diese Prüfungscommission aber bestand aus den Meistern Marco da Campione, Simone de Orsenigo, Jacopo und Zeno da Campione, Guarnerio da Sirtori, Ambrogio Pongione, Bonino da Campione u. m. A., Künstlern, die zum Theil in der Nähe beschäftigt waren, wie Jacopo da Campione mit der Certosa von Pavia, Bonino mit dem Grabmal der Scaliger in Verona, und die entweder ein nur technisches Gutachten abgegeben, oder auch auf Anordnungen im Bau eingewirkt, in keiner Weise aber den Dombaumeister beseitigt haben.

Dieser war, wenn wir uns seinen italienisierten Namen ins Deutsche zurück übersetzen, Heinrich Arler von Gemünd in Schwaben; angeblich, aber durchaus uuerwiesen, der Vater (er könnte eher der Sohn sein!) des „Peter Arler de Polonia“, der 1356 den St. Veits-Dom in Prag erbaute, und der in Urkunden fast nur Parler oder Parlerz genannt wird. Von Heinrichs Lebensumständen ist nichts bekannt; doch wird ihm der Bau der sehr schönen H. Kreuzkirche in seiner Vaterstadt, gegründet 1351, zugeschrieben. Dass Heinrich deutsche Gehilfen beim Bau, auch wohl deutsche Nachfolger im Amt gehabt, geht aus einer Aeusserung des Cesariano, eines Freundes von Bramante, und den Cicognara selbst als einen in der Kunst höchst erfahrenen und überaus wahrheitliebenden Mann rühmt, in seiner Uebersetzung des Vitruvius hervor, wo er sagt: „Das geschieht nach der Regel, welcher die deutschen Architekten bei dem Dombau von Mailand folgen. (Questa è come la regola che usata hanno li germanici architetti in la sacra aede baricephala de Milano.)“ Wiederum ausgesprochene Zweifel und Meinungsverschiedenheiten über den Bau führten im J. 1392 eine neue Conferenz von Architekten herbei, unter denen ausser Enrico di Gamodia noch Giovanni da Ferrara, Zanella da Binasco, Stefano Magato, Bernardo da Venezia, Pietro della Villa, Ambrogio da Melzo, Pietro da Cremona und Paolo Osengo genannt werden, und bei welcher, wie es scheint, Giovanni da Ferrara die Entscheidung gegeben. Dessen ungeachtet wurde in dem gothischen Style zu bauen fortgefahren. Um 1393 wird ein deutscher „Ingegnere Giovanni Anuex de Fernach di Furimburg“, der die Sacristeien am Dom gebaut, nach seiner Heimath gesendet, um deutsche Ingenieure anzuwerben, und wird, da er keine mitbringt, um Geld gestraft; woraus zu erhellen, in welchem Werth deutsche Bauverständige in Mailand gehalten wurden. 1394 folgte auch ein Ulmer Baumeister „Ulrico da Fillingen“ einer Einladung der Mailänder zum Dombau und fertigte dafür viele Zeichnungen, die in einer Versammlung von „Rechtsgelehrten, Adeligen, Bürgern, Handwerkern und Ingenieuren mit grosser Feierlichkeit“ geprüft wurden. Von ihm wie von „Gamodia“ erzählt Cicognara, dass er bald nach Deutschland zurückgekehrt sei. Dennoch wurden immer wieder Künstler aus dem Ausland berufen, selbst Bildhauer, wie u. A. zu Anfang des 15. Jahrh. ein Bayer, Walther (Gualterio) aus München, der bereits am Münster zu Strassburg beschäftigt gewesen. Dieses Verhältniss dauert durch das ganze 15. Jahrhundert fort; ja als man gegen Ende desselben zur Errichtung der Kuppel schreiten wollte, fand sich Herzog Giov. Galeazzo Maria Sforza veranlasst, den Bürgermeister Peter Schott von Strassburg um geschickte Baumeister für das Unternehmen anzugehen. Die beiden im städtischen Archiv zu Strassburg aufbewahrten und in Schiller's Theatr.

1392

1393

1394

antiquarum Tentonicarum, Strassburg 1698, in Jacobs v. Königsdoven Chronica Alsatiae abgedruckten Schreiben des Herzogs von Mailand lauten in Uebersetzung:

„Gelehrteste Herren! Die Architekten des herrlichen Domes unserer berühmten Stadt nehmen Anstand, die Kuppel aufzurichten, bevor sie mit vorzüglichen Baumeistern Rath gepflegen, ob auch die Säulen (Pfeiler), die sie tragen sollen, stark genug dafür sein mögen, denn die Kuppel wird ein erstaunenswerthes Ding, und es wäre ein unersetzlicher Verlust, wenn nachträglich ein Fehler sich zeigte. Da wir nun auf verschiedenen Wegen von der grossen Einsicht des Baumeisters vom Dome Eurer Stadt unterrichtet sind, so bitten wir, Ihr wöllet ihn — oder einen anderen gleich geschickten Baumeister in Deutschland — zu uns senden. Giov. Antonio de Giesa, unser Mithürger, welcher mit diesem Auftrag zu Euch kommt, wird ihn auf der Reise hieher begleiten. Hier soll er gut aufgenommen und noch besser bedient und bewirthet werden, und gewiss aufs beste zufrieden gestellt, seine Rückreise antreten. Es soll Euch nicht gereuen, ihn aus Liebe zu uns zur Uebernahme dieses Auftrags besendet zu haben; Ihr werdet uns stets dankbar und zu Gegendiensten bereit finden. Mailand

(1481). 27. Juni 1481. Joannes Galeaz Maria Sforza Vicecomes Dux Mediolani etc. — A. Terzagio.“

Das zweite, demselben „Petro Scotto, gubernatori civium etc.“ übersandte Schreiben des Herzogs von späterem Datum lautet:

„Hochverehrtester, theuerster Freund! Wir haben in einem früheren Schreiben Ew. Liebden gebeten: Ihr möchtet, da gegenwärtig in unserer Stadt ein Tempel der heiligen Jungfrau von bewundernswürdiger Grösse und Schönheit gebaut wird, und da wir nichts versäumen möchten, um Alles aufs beste zu Stande zu bringen, und bei einem solchen Werke keine Kosten gescheut werden dürfen, einen Architekten oder Ingenieur, von dessen vorzüglichen Eigenschaften wir unterrichtet waren, zu uns senden, damit er das Gebäude selbst sehen, alles im Einzelnen prüfen und über das, was nun zu thun, sein Urtheil abgeben möge. Und weil nun dieser Architekt nicht gekommen, unser Verlangen aber nach ihm dasselbe geblieben, bitten wir Ew. Liebden nochmals, unsern Wünschen genügen und den Architekten schicken zu wollen. Wir werden Euch dafür zum höchsten Danke verpflichtet und erklären uns zu jedem gleichen oder grösseren Gegendienst bereit. Und desshalb ist der Ueberbringer dieses Schreibens mit Vollmacht versehen, die Bedingungen für die Reise des Architekten abzuschliessen. Mailand 19. April 1482. Joannes Galeaz Maria Sforza, Vicecomes Dux Mediolani. — B. Chalam.“

(1482)

So hoch ward der Rath und die Einsicht deutscher Baumeister damals in Italien gehalten!

Zweimundfünfzig Baumeister zählen die Register der Domverwaltung auf, die während des 15. Jahrh. am Dombau thätig waren, darunter berühmte Künstler wie Bramante und Bramantino, und wenn man auch im Grossen und Ganzen durch den ursprünglichen Plan gebunden war, so war es doch natürlich, dass durch die italienischen Meister der Landesbrauch und Geschmack bei der Ausführung der Details sich geltend machte. Und da nun im Verlauf des Jahrhunderts und der nachstfolgenden Zeit der Geschmack der Baukunst sich gänzlich verändert und die Gothik fast überall in Europa der Renaissance gewichen war, so kam es, dass die

späteren Architekten, als man bis zur Fassade des Domes fortgeschritten, es nicht über sich vermochten, von der vorhandenen Zeichnung (von der uns noch Cesariano in seiner Uebersetzung des Vitruvius L. I. p. 15 einen Begriff gibt) Gebrauch zu machen und der Gelegenheit zu entsagen, ihre eigene „Erfindung“, unbekümmert um die Harmonie des Ganzen, der Vorderseite des Gebäudes aufzuheften.

Aufgefordert durch ein Anschreiben des Cardinal-Erzbischofs Carlo Borromeo, beileiten sich die Architekten Italiens, Pläne zur Vollendung der Fassade des Domes zu entwerfen. Den Preis trug Pellegrino Pellegrini von Bologna mit seiner Zeichnung (vom J. 1567) 1567. davon und er wurde auch 1570 zum obersten Dombaumeister ernannt. Sein Entwurf im 1570. damaligen Zeitgeschmack mit grossen römisch-korinthischen Säulen, stumpfwinkligen oder flachbogigen Verdachungen, grossen Schnecken und dergleichen, wurde bereits von Erzbischof Carlo's Nachfolger, Federico Borromeo, als „ein Pferdeleib an einem menschlichen Körper, als ein Wald-Delphin“ verworfen, zumal die ungeheuren Säulen die Ausgaben in's Ungemessene steigerten (jede einzelne sollte 20,000 Scudi kosten!) und gar die erste beim Versuch, sie aus dem Steinbruch fortzuschaffen, in drei Stücke zerbrach. Eine neue Concurs-Ausschreibung hatte keine praktischen Erfolge. Da machte bei Gelegenheit eines Besuchs der Königin von Spanien 1646 der Architekt Carlo Buzio einen neuen Entwurf, und zwar in 1646. Uebereinstimmung mit den Seitenansichten des Domes, der vielleicht zur Ausführung gekommen wäre, hätte er nicht ärgerliche Streitigkeiten unter den Künstlern hervorgerufen und hätte man sich nicht gescheut, die sehr kostspieligen Arbeiten Pellegrini's herunter zu schlagen. Man wählte den Ausweg, gar nichts zu thun — die Arbeit vollkommen ruhen zu lassen.

Und so blieb das Prachtgebäude, bis auf den 1772 von Fr. Croce aufgeführten 1772. Thurm, unvollendet, einer Ruine ähnlich, mit den fünf Portalen, den fünf Fenstern darüber und den Anfängen der Pilaster zwischen den Thüren nach dem Plane Pellegrini's, — bis im Jahre 1805 der neue Herrscher, der damals in Mailand gehob, Kaiser Napoleon I., den Ausbau des Domes und zwar nach dem ursprünglichen Plane gebot und die Ausführung dem Architekten Carlo Amati übertrug. Nach Wiederherstellung der österreichischen Herrschaft in der Lombardei wurde das Werk unter der Leitung des Architekten Pietro Pestagalli 1816–1846 zu Ende geführt. 1816–1846.

Was uns bei der Betrachtung der Anlage sogleich entgegentritt, ist die grosse Aehnlichkeit mit dem Kölner Dom (s. Taf. 1), das funfschiffige Langhaus mit fünf Eingängen an der Westseite, gekreuzt von einem dreischiffigen Querhaus, der polygone, mit einem niedrigen Umgange schliessende Chor, die enge Stellung der Pfeiler, das Verhältniss des Mittelschiffes zu den nur halb so breiten Seitenschiffen. Freilich werden wir auch gleichzeitig die Abweichungen bemerken, die indess nicht den Eindruck von Verbesserungen machen und bereits auf italienischen Einfluss hinweisen. Der Chor, dessen Tiefe nicht einmal der Breite des Querschiffes gleichkommt, endet mit einem drei- statt fünfseitigen Umgang, dessen breite Wandflächen ausser allem Verhältniss mit der Pfeilerstellung sind; dazu fehlt der Capellenkranz, Anlage.

L. Forster's. Handkale d. deutschen Kunst. V.

Bildwerk.

der dem Chorabschluss annäherungsweise die Breite des Langhauses geben würde. An seiner Stelle sind, jedoch nur an den beiden ungetrochnen Seiten des Chors, die Sacristeien in der Flucht der äussersten Seitenschiffe angebracht, wie man sieht, ohne alle organische Verbindung mit dem Hauptplan. Das Querschiff tritt nur um Eine Pfeiler-Zwischenweite vor und hat an jeder Fassade, statt des ursprünglichen Portals, seit den Zeiten des Cardinals Carlo Borromeo eine kleine, polygonale, dem Gesamtorganismus durchaus freundartige Altarnische.

Die Grössenverhältnisse des Domes sind sehr beträchtlich. Seine Länge misst 460 F. (der Kölner Dom 450), die Breite 190 F. (der Kölner Dom 167 F.). Das Mittelschiff ist 118 F. breit (im Kölner Dom 100 F.). Ist damit der Dom von Mailand der grösste gothische Kirchenbau, so treten auch sonst noch Eigenschaften an ihm hervor, die ihm einen fast zauberhaften Eindruck sichern (Taf. 2. Perspectivische Ansicht). Aufgeführt aus glänzend weissem Marmor, den Zeit und Wetter nach unten hin bräunlich gefarbt haben, ragt er mit zahllosen Spitzen gleich einem Gletschergebirge in die Luft. Wer ihn in lieblicher Sommernacht, im Glanze des Vollmondlichtes gesehen, der wird, und wäre er der strengste Schul-Architekt, wenn nicht von der überwältigenden Pracht des Werkes hingerissen, doch einer wundergleichen Wirkung inne geworden sein, die den prüfenden Verstand nicht zum Worte, ja nicht zu Gedanken kommen lässt, sondern mit heiligem Schauer und seliger Entzückung die Seele erfüllt.

Und selbst bei Tageshelle, wo man für nüchterne Betrachtung gestimmt ist, wird die Grundschnöheit der Gesamtanlage, die phantastische Mannichfaltigkeit der Formen und selbst die reizende Abstufung des Farbentons, der Widerstreit der verticalen und horizontalen Linien, der Wechsel der aufstrebenden und beruhigenden Richtungen, die vielen Nischen und Fenster, die Friese und Galerien, Unkränzungen und Bekrönungen, die Masse der Statuen an Wänden, in Tabernakeln und an Pfeilern bis zu den obersten Fialeuspitzen (ihre Zahl wird auf 4500 angegeben) lange fort und immer wieder Phantasie und Gemüth poetisch erregen, bis man spät erst zur ruhigen Betrachtung des Einzelnen und zu sondernder Unterscheidung gelangt.

Abweichungen
vom Typ.

Da will denn (Taf. 3), abgesehen von Pellegrini's gänzlich unverträglichen Fenstern und Thüren der Vorderseite, der grosse, alle fünf Schiffe überspannende, ohnehin blinde Giebel, in welchem man deutlich die Eingebung italienischer, durch Erinnerungen an das Alterthum geleiteter Architekten wahrnimmt, zur Vorstellung von deutscher Gothik so wenig passen, als seine Durchbrechung durch Pfeiler und Fenster, sein völlig unmotiviertes Missverhältniss zum auffallend niedrigeren Unterbau, so wie der Pfeiler unter einander mit allgemein gültigen architektonischen Gesetzen in Uebereinstimmung zu bringen ist. Alle Theile stehen isolirt, keine Form ruft eine andere, keine Anordnung eine Folge hervor und endlich schliesst das Gesims die nichteraste Bekrönung von Dreiecken ab. Durchweg geht es gegen den hier herrschenden Formensinn, die Spitze als den Ausgang der aufstrebenden Richtung zu erkennen und zu bezeichnen. Dasselbe der Gothik durchaus widerstrebende System tritt an der Seitenfacade (Taf. 4) fast noch greller auf, indem hier die Wände mit Lessenen bedeckt sind, die ohne alle Verbländung auf den spitzbogigen Fenstereinfassungen aufsitzen. Dass die Fronte

des Querschiffs ein sehr unorganisches Aussehen haben würde, war schon dem Grundriss anzumerken. Nun aber hat sie ausser der engenstrigen Chornische ein Riesenfenster darüber, das in den Giebel einschneidet, der seinerseits selbst wieder aus gebrochenen Scheukeln zusammengefügt ist. Ueberall macht sich das ornamentistische Element für sich geltend, ohne Rücksicht auf die Form, die es bekleiden soll; so stehen Galerien und Attiken isolirt und beschreiben Linien nach einem eignen, nicht in der Gothik begründeten Schönheitsgefühl.

Steigt man empor zum Dach, mit Fialen und Strebebogen, Gliederungen, Profile, Blätter und Blumen in der Nähe zu besehen, so finden sich auch da dieselben Abweichungen nach den Einwirkungen eines nach der Antike gebildeten Formensinnes, die Vorliebe für rechte Winkel, Dreiecke und Flächen; Willkürliches, Unverträgliches und Unverstandenes aller Art, einfache Spitzbogen und Eselsattel beisammen, dazu eine Renaissance-Muschel; vier Nasen in der Füllung des Spitzbogens statt zwei, Rosette und Flamboyant abwechselnd im durchbrochenen Strebepfeiler; die Strebebogen voll schwerfälliger Krabben oder Knöpfe; Fialen mit casettierten Sockeln und über alles Mäss emporgeführt! Und gehen wir weiter nach Osten und betrachten die Chorseite (Taf. 5), so wird der Abfall von der Gothik noch auffallender. Hier, wo Alles mit vereinten Kräften emporstreben sollte, übt die Horizontale ein drückendes Uebergewicht aus. Vereinzelt arbeiten die Pfeiler mit ihren Fialen sich durch, aber ohne Verstärkung und Vermittelung durch Giebel verliert sich ihre Kraft. Ausser allem Verhältniss stehen die drei Chorfenster namentlich zu den übrigen Fenstern des Gebäudes und ebenso zu ihrer Umrahmung und Verzierung. Höchst unnatürlich wird das aufsteigende Fenstermasswerk von kleinen Giebeln unterbrochen, unschön erweitern sich die Zwischenräume von der Fenstermitte nach den Seiten und ganz unverständlich schliessen sich oben ihre Bogen an die Rosette so an, dass die engsten und niedrigsten in der Mitte stehen. Die Rosette selbst, welche, wenn sie angenehm wirken soll, nur einen Bogenrhythmus einnehmen darf, erfüllt hier das ganze Bogenfeld des Fensters und drückt auf dasselbe gleich einer zu schweren Last. Ihre Verzierungen aber sind über alle Erwartung willkürlich und beinahe aus der Luft gegriffen. Und doch! steigt man empor zwischen diesen Galerien und tritt hinein in diesen auf dem Dach Wald von Thürmen, in welchem Tausende von Heiligen ihre Celler gefunden, oder kühn auf freier Spitze im Himmelsblau sich baden, so wird doch der erste, langandauernde Eindruck ein überwältigender sein, unendlich erhebender und erquickender als auf dem Dach von St. Peter in Rom, wo uns nur Hütten und die schwerfälligen Massen der Kuppeln umgeben. So viel ist doch trotz aller Italiensierung vom Geist des deutschen Baumeisters und den Gedanken seiner Kunst übrig geblieben, dass wir die Abweichungen erst an der Hand des prüfenden Verstandes bemerken.

Das ganz gleiche Verhältniss zwischen einem ergreifenden und erhebenden ästhetischen Gesamteindruck und einer mangelhaften architektonischen Durchbildung, wie wir es am Aeusseren des Domes wahrgenommen haben, tritt uns auch im Innern entgegen. Innere. Es wird Weniger geben, die beim ersten Eintritt in dieses Gotteshaus nicht, von einem heiligen Schauer ergriffen, in schweigende Betrachtung versunken wären; wie es sicher auch wenige Bauver-

Pfeiler.

ständige gibt, welche sich mit der Formenbildung im Einzelnen einverstanden erklären. (Taf. 6). Zweiundfünfzig freistehende, mächtige Pfeiler mit den entsprechenden Diensten sind errichtet, die Gewölbe zu tragen; davon stehen 32 im Langhaus, 12 im Querschiff (vier von diesen in der Kreuzung unterstützen die Kuppel), und 8 im Chor. Der Dienste oder Wandpfeiler zählt man vierzig. Der untere Durchmesser der Pfeiler beträgt 10 F. (der der Kuppelpfeiler 13 F.), ihre Höhe 82 F. Sie sind aus zwei sich durchkreuzenden Quadraten construiert, innen von Backsteinen (die Kuppelpfeiler von Granitstücken) aufgemauert und mit Marmor bekleidet. Die Basen sind aus einer schwachen Plinthe, drei mehr oder minder dicken Walsten und eben so viel sehr matten Hohlkehlen gebildet. In Rundstäben und Hohlkehlen von verschiedenen Durchmessern steigen die Pfeiler empor bis auf 55 F. Höhe. Hier beginnt die sehr seltsame und doch höchst wirkungsvolle Capitalform. Ueber dem Blätterkranz und dessen Gesims folgt ein hoher in acht Nischen getheilter, mit einem eignen Gesims bekrönter Capitalaufsatz, der ausser Giebeln und Fialen noch einen reichen Schmuck an Statuen hat. Die Pfeiler des zweiten Schiffs haben an derselben Stelle nur architektonische, ans geschweiften Spitzbogen und in Knöpfe ausgehenden Rundstäben gebildete Zierrathen; die Wandpfeiler aber nur Blättercapitale. Auf den Capitalen der Mittelschiffpfeiler sitzen theils die Spitzbögen auf, welche Pfeiler mit Pfeiler verbinden und die eine den Pfeilern entsprechende Gliederung haben; theils die Träger für die Gewölbrippen des Mittelschiffs, welche sie in einer Höhe von 22 F. über den Pfeilern auf ihren becherförmig geformten Blättercapitalen aufnehmen. Die auf diese Weise entstandene Oberwand über den Bogen ist zu mässigen, spitzbogigen Fenstern benutzt. Die Bogen, welche die Pfeiler des zweiten Schiffs verländen, sitzen nicht in gleicher Höhe, wie die des Mittelschiffs, sondern in einer Höhe von 48 F. auf Blättercapitalen auf, die nur auf dieser Verbindungsseite der Pfeiler angebracht sind, so dass diese zweierlei Capitale in verschiedener Höhe haben. In Folge davon sind die Bogen des zweiten Schiffs niedriger, als die des Mittelschiffs und ebenso die Oberwand mit den Fenstern darüber. Und da dieses Verhältniss der Abstufung sich auch vom äussersten Seitenschiff gegen das zweite wiederholt, so haben wir einen terrassenförmigen Aufbau der drei Schiffe neben einander, wie sich das auch bereits am Aeussern deutlich gezeigt. (S. die Tafeln 2, 3 u. 4.)

Gewölbe.

Sämmtliche Gewölbe sind spitzbogig und im Kreuz construiert, mit starken, ausdrucksvoll profilierten Rippen versehen. Den wunderbarsten Eindruck aber machen die Füllungen zwischen den Rippen, da sie mit gothischem Mäswerk, kleinen und grossen Rosetten ausgefüllt zu sein scheinen. Dieses ist jedoch nur gemalt; und obschon es — wie man sieht — durch eindringende Feuchtigkeit leicht leidet und bei nachlässiger Restauration zu widerwärtigen Enttäuschungen führt, so ist doch die Wirkung so überraschend und erfreulich, dass man dem Unfall Verzeihung und der Erhaltung der Ausführung Sorgsamkeit wünschen möchte.

Kuppel.

Eine eigenthümliche Construction zeigt die Kuppel über der Kreuzung, von welcher schwerlich anzunehmen, dass sie die Erfindung des deutschen Meisters sei. Die Hauptpfeiler halten sich in der Höhe der Mittelschiffpfeiler; darüber steigen gleich wie im Mittelschiff schmalere Gewölpträger empor, von denen aus die vier grossen Spitzbögen der Kreuzung und

zwar in der Höhe der Mittel- und Querschiff-Gewölbe geschlagen sind. Der Uebergang ins Achteck geschieht durch Pendentifs, die, da sie mehr Fuss über die Spitze des Bogens emporragen, zwischen sich und dem Spitzbogen einen Raum lassen, der dem unteren Theil eines Spitzbogens gleicht. (S. Taf. 6.) Ueber dem achteckigen Gesims sollte nun der Tambour folgen, mit den Fenstern für den oberen Kuppelraum; statt dessen sitzt auf diesem Gesims ohne Weiteres die achteckige Kuppel auf, hat aber in jedem Kuppelfeld ein spitzbogiges Fenster und ist von aussen mit senkrechten Wänden umkleidet, von denen ein ganz flaches Dach nach der Spitze der Kuppel führt. Von dieser steigt sodann eine Thurnspitze auf, in deren unterster Abtheilung eine mit der Kuppel verbundene Laterne angebracht ist. Durch die zweite, säulengleiche, aber durchbrochene Abtheilung ist eine Wendeltreppe geführt zu der Krone, einer Galerie, von welcher aus die spitze Schlusspyramide mit der Colossalstatue der heiligen Jungfrau sich erhebt. Dieser Thurm ist gestützt durch concave Strebepfeiler, welche von der Wand der Laterne nach den Fialen geschlagen sind, die von den Ecken der senkrechten Kuppelwand aufsteigen. (Vgl. die Bildtafeln 3, 4, 5.)

Kehren wir in das Innere des Tempels zurück, und zwar zu seiner östlichen Abtheilung, so begegnen wir hier wieder einer ungewöhnlichen Anordnung. Es ist bereits in vielen Beispielen nachgewiesen worden, wie die Anlage einer Krypta, die wir als das eigentliche Saamenkorn des ganzen Kirchenbaues ansehen, gleich dem Saamenkorn einer Pflanze bei deren Entwicklung allmählich ausser Acht gelassen wird, wie sie bei den Kirchen des Uebergangsstyls, sogar schon bei einigen spätromanischen Kirchen fehlt, mit Einführung der Gotik aber allgemein ausser Gebrauch kommt. Wir haben auch gesehen, dass die Erhöhung des Chors überall die notwendige Folge der Anlage einer Krypta war, und dass somit das Mäss seiner Erhöhung von der Höhe der Krypta-Gewölbe abhängig war.

Im Dom von Mailand ist (s. Taf. 6) eine Krypta, die den Raum unter dem Chor, Presbyterium und unter der Vierung einnimmt, von welcher letzter Stelle aus durch ein im Boden des Querschiffs angebrachtes achteckiges Gitter (s. Taf. 1) Licht in den unterirdischen Raum dringt. Diese Krypta rührt nicht von dem deutschen Baumeister her, sondern ist das — sehr späte — Werk des Pellegrini. So wenig sie ursprünglich ist, so wenig scheint sie aus dem ursprünglichen Princip hervorgegangen. Weit entfernt, die Ursache zur Erhöhung des Chors gewesen zu sein, scheint sie vielmehr die Folge einer obern Anordnung, durch welche man den Dienst des Hochaltars imposanter und feierlicher machen wollte. Nach Pellegrini's Plan wurde erst das Presbyterium zwischen den beiden östlichen Kuppel- und den ersten Chorpfeilern um mehrere Stufen erhöht; zu dem Chor selbst musste man alsdann wiederum über eine Anzahl Stufen aufsteigen; und endlich folgte eine dritte Erhöhung durch die nothwendig hervorragende Stellung des Hochaltars. Der ganze, den Laien unzugängliche Raum ward mit Schranken und Balustraden abgeschlossen; der durch die stufenweise Erhöhung entstandene Unterraum aber später zur Aufnahme der irdischen Ueberreste des heilig gesprochenen Cardinal-Erzbischofs Carlo Borromeo benutzt, der in einem Rundbau unter dem Hochaltar (s. Taf. 1 u. 6) seine ewige Ruhestätte und die dauernde Verehrung der Gläubigen gefunden.

E. Förster's Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Enkelord.

In das Einzelne der Ausschmückung durch Bildnerei, Malerei und selbst durch die Baukunst einzugehen, liegt ausserhalb unserer Aufgabe. Jene Ausschmückung ist fast ohne Ausnahme das Werk italienischer Künstler und wir konnten nur so viel Notiz davon nehmen, um die Abweichung des italienischen Formensinnes von der Gothik anzudeuten. Wie gegründet auch der Vorwurf ist, dass der ganze stolze Bau ein Mischwerk sei: — daneben behauptet er doch seine unwiderstehliche Gewalt, seine Pracht im Sonnenglanz, seinen Zauber im Schimmer des Mondlichts und diese geistigen auf Phantasie und Gemüth einwirkenden Kräfte gehören der ursprünglichen Conception, der deutschen Kunst und ihrem Meister aus Schwaben!

DER DOM ZU MAGDEBURG.

Mit sieben Bildtafeln.

Wenn es um den mildesten und fasslichsten Eindruck der Erhabenheit deutscher Kirchenbaukunst zu thun ist, der trete in den Dom von Magdeburg! Welche Einfachheit und edle Grösse! Welche Leichtigkeit und Festigkeit! welcher Schwung ohne Ueberschwinglichkeit! Welche Weite und Freiheit in streng gemessenen Räumen! Wie oft ich auch eintrat in diese hochgewölbten, lichten Hallen — immer dieselbe Empfindung der Herzenserweiterung und Beruhigung, immer die gleichfrische Bewunderung massvoller Schönheit!

Die Geschichte dieses seltenen Bauwerks, des ältesten Denkmals deutscher Gothik, ist noch durchaus nicht vollkommen aufgeklärt, und sind wir für viele Vorkommnisse auf blosser Vermuthungen beschränkt.

Der Gründer des Magdeburger Domes ist Kaiser Otto I. Dieser Bau, vollendet durch *Gescheide*, die Erzbischöfe des 10. und 11. Jahrhunderts und nach alten Nachrichten, so wie nach den noch vorhandenen Bauresten, muss ein Beispiel grosser architektonischer Pracht gewesen sein. Eine Feuersbrunst legte denselben im Jahre 1207 in Asche. Unverzüglich ward durch Erzbischof Albert, Grafen von Kevernburg, ganz oder ungefähr auf der Stelle des alten ein Neubau begonnen, so dass wir für die Grundsteinlegung desselben das Jahr 1209 annehmen dürfen. Der Plan des neuen Domes, der sich wesentlich von dem alten Basilikenbau, auch von romanischen Kirchen unterschied, und bei welchem zuerst in Deutschland die Principien der Gothik in's Leben traten, überschritt die bisherigen Bauseugrenzen, so dass dadurch die Abbrechung des benachbarten St. Nicolaistiftes zur Nothwendigkeit wurde.

Ueber den Fortgang des Baues fehlen alle Nachrichten; es ist aber in hohem Grade wahrscheinlich, dass Erzbischof Albert die von ihm mit ungewöhnlichen Kräften und in ganz neuer Weise begonnene Unternehmung nachdrücklich gefördert habe, so dass bei seinem Tode 1234 im Chor bereits Messe gelesen werden konnte. Der älteste gleichzeitige Grabstein (des Erzbischofs Ruprecht) vom J. 1266 lag im südlichen Kreuzschiff, so dass auch dieser Theil der Kirche um jene Zeit bereits ziemlich ausgebaut gewesen sein muss; denn schwerlich hat man einen Erzbischof im Mauerstutt begraben. Dagegen klagt der Erzbischof Conrad im J. 1274 (die Urkunde s. in Lodebur's Archiv, V. 165.) über den langsamen Fortbau aus Mangel an Geld, namentlich, „dass die Seitenwände nicht weiter rückten, die Basen kaum lägen, die Pfeiler nicht stiegen, die Capitale nicht darauf kämen, die Bögen nicht gewölbt würden, so

E. Forstner's Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Baukunst.

dass von Vollendung des Daches noch keine Rede sei.“ Doch dürfte sich diess nur auf das Langhaus beziehen.

- Von Conrad's Tode 1277 bis zur Ermordung Erzbischof Burchard's 1325 erlebten Magdeburg und das Domcapitel viel inneren Unfrieden und manche Anfechtung von aussen. Dessen ungeachtet scheint man rüstig am Werk geblieben zu sein; denn um diese Zeit wurde von den Bischöfen Johannes von Havelberg (1292—1304) und Volrad von Brandenburg (1296—1302) der Krenzaltar am Eingang des Chors geweiht, und die Verhandlungen mit dem St. Nicolai-Stift wegen Niederreissung seiner Gebäude zu Gunsten des Aufbaues der Westthürme des Domes wurden 1307 angefangen und 1310 beendet. Die Bestimmung des Erzbischofs Otto vom J. 1338, dass jeder Domherr bei seiner Einweihung 5 Mark Siller in die Bausasse zahlen sollte, kann — bei den vielen Bedürfnissen eines solchen Baues — nicht als Beweismittel gegen die Annahme angezogen werden, dass das Langhaus damals eingewölbt und unter Dach war. Die Einweihung der Kirche erfolgte indess erst unter dem Erzbischof Dietrich im J. 1363, aber mit grosser Pracht und Feierlichkeit. 1445 wurde der Letztner angeführt. An den Thürmen baute man im 15. und 16. Jahrhundert langsam fort; die Krönung des Ausgangs auf der obersten Galerie trägt die Jahrzahl 1520. Die Reformation unterbrach den Weiterbau der beiden Ostthürme und führte selbst zu Beschädigungen im Innern. 1546 wurde der Dom geschlossen und 1567 nahm das Capitel öffentlich die Reformation an. Die Anscherrung der Schäden, welche die Belagerung von Moriz von Sachsen 1550 und 1551 dem Dom zugefügt, fällt in dieselbe Zeit. Denn es wird erzählt, dass Moriz eine Kanone, die man auf den obersten Umgang des südlichen Thurmes gebracht, und die den Belagerten sehr unbequem wurde, zu demonstren getrachtet und bei der Gelegenheit den Thürmen und der Kirche manche Kugelwunde beigebracht habe. Bei der Einäscherung 1631, der Stadt durch Tilly's Truppen 1631 blieb der Dom verschont. Im Laufe des 18. Jahrhunderts scheint man sich auf das Unerlässliche beschränkt zu haben. 1805 aber und 1806 wurden grosse Ausbesserungen an der Nordseite, an den Umgängen des Mittel- und Nebenschiffes vorgenommen. An der Schmach Deutschlands musste der Dom auch sein Theil tragen. 1810 löste der König Jerome von Westphalen das Capitel auf; 1811 wurde der Dom zu einem Magazin von Colonialwaaren, 1813 zu einem Militairmagazin und zuletzt, als Parodie seiner symbolischen Bedeutung, zu einem Schlafstall gemacht. Nach der ruhmreichen Befreiung des Vaterlandes fand auch das Denkmal alter deutscher Kunst und Frömmigkeit Beachtung und Schutz. König Friedrich Wilhelm III. wies eine Summe von mehr als 22000 Thaler an, mit welcher in den Jahren 1826 bis 1834 eine gründliche Herstellung vorgenommen werden konnte, so dass es jetzt makellos und schön wie aus der Hand seines ersten Künstlers hervorgegangen, rein und bis zur Spitze vollendet dasteht.

Anlage.

Die Anlage des Domes zeigt schon im Grundriss (Taf. I) viel Eigenthümliches, wodurch sie theils von anderen Bauten abweicht, theils anderwärts angewandte Motive aufnimmt und für fernere Anwendung weiterbildet. Die Kirche ist ein Langhaus mit Vorhan, Querschiff und Chor. Das Langhaus ist dreischiffig mit zweimal sechs Pfeilern, von denen je zwei

zugleich dem Thurmunterbau, je zwei dem Gewölbe der Kreuzung dienen, und mit doppelt so viel Diensten nebst Strebepeilern in der Umfassungsmauer. Die Seitenschiffe (*A'A'*) sind im Verhältniss zum Mittelschiff (*A*) ungewöhnlich breit (28 : 36, statt 18 : 36), ein Verhältniss, dessen Wirkung noch erhöht wird durch ihre einfachen Gewölbe gegenüber den doppelten des Mittelschiffes über demselben Pfeilerzwischenraum. Das Querschiff (*B*) ladet sehr wenig aus, und zwar weniger über das Langhaus als über den Chor; seine Breite ist die des Mittelschiffes. Sehr eigenthümlich und schön ist die Choranlage: ein innerer Chor (*C*) mit einem Chorumgang (*D*) und einem Capellenkranz (*a—e*). Den Chorumgang haben wir schon bei den älteren Kirchen von S. Marien im Capitol zu Cöln (Denkmale I. Bauk. p. 19), bei S. Michael in Hildesheim (Denkmale III. Bauk. p. 49), desgleichen beim gleichzeitigen Dom von Limburg a. d. L. (Denkmale I. Bauk. p. 15) angetroffen, die Anlage des Capellenkranzes bei den gleichzeitigen Kirchen von Heisterbach (Denkmale II. Bauk. p. 13), S. Gereon von Cöln (Denkmale III. Bauk. p. 29) u. A., der späteren von Nürnberg, Augsburg etc. nicht zu gedenken. Das Eigenthümliche beider Anlagen beim Magdeburger Dom besteht in der Durchführung des Chorumganges mit Hilfe des Pfeilerbaues und in der polygonen Gestalt, wie in dem Vortreten der Capellen vor die Umfassungsmauer (während bei den angeführten Gebäuden der Capellenkranz innerhalb der Mauer liegt und halbkreisförmige Nischen hat). Es ist aber auch der Chorumgang zu einer prachtvollen Empor benutzt worden, dem „Bischofsgang“, wovon etwas Aehnliches nicht leicht in Deutschland anzutreffen sein wird, und wovon wir den Grundriss unter X auf Taf. 1 mittheilen.

Das innere Chor hat die Breite des Mittelschiffes und wird von zehn (grösseren und kleineren) Pfeilern, davon zwei auch der Kreuzung angehören, eingefasst. Seine Länge ist genau der fünfte Theil der Länge der Kirche vom inneren Chorende bis zum Westportal. Der Chorumgang ist beträchtlich schmaler als die Seitenschiffe (18 F. : 28 F.), erhält aber in den Capellen von je 10 F. Tiefe einen wenigstens scheinbar vollen Ersatz. In den Winkeln zwischen dem Querschiff und dem Chor enthält der Plan noch zwei Thürme, welche jedoch nur bis zur Höhe der Umfangmauern des Chores ausgeführt sind.

Im westlichen Vorbau sehen wir eine Vorhalle *E* in der Breite des Mittelschiffes und in der Tiefe eines seiner Quadrate, durch ein Doppelportal (*i*) mit reichverzierter, weitzurücktretender Laibung von aussen zugänglich. Zu beiden Seiten dieser Vorhalle unterbauen zwei Thürme (*FG*). Ausser dem zwischen ihnen angebrachten Hauptportal (*i*) hat die Kirche noch vier Eingänge bei *k*, *l*, *m*, *n* des Grundplanes. Vor dem letzteren, an der Nordseite des Querschiffes, liegt eine Vorhalle *h*, die schwerlich in dem ursprünglichen Plan aufgenommen gewesen. Gleichfalls aus späterer Zeit ist der Lettner (*n*, *o*, *n*), wodurch der Chor vom Langhaus gesondert wird. — An der Südseite des Domes, und zwar in seiner ganzen Länge, mit Ausnahme des Capellenkranzes ist ein grosser quadratischer Kreuzgang angebaut, der einen blühenden Garten umschliesst, den ehemaligen Stiftsgebäuden zum theilweisen Unterbau dient und sehr beachtenswerth ist.

Bevor wir nun den inneren Anbau dieses sinnvollen Planes betrachten, wird es gut Ausseres, sein, eine Vorstellung von seiner äusseren Erscheinung zu gewinnen. In der Wirklichkeit wird diess um so leichter und angenehmer zu bewerkstelligen sein, als ein grosser freier Platz die Nordwestseite umgibt, und auch die übrigen Seiten einen vollkommen genügenden Anblick gewähren.

Unsere Bildtafel 2 gibt uns die Ansicht des Domes von der Nordwestseite. Zunächst die beiden fünf Stockwerke hohen Thürme mit ihren massiven Dachpyramiden, dazwischen die reichgeschmückte Stirn des Mittelhauses mit dem Giebel, drei hohen Fenstern und dem Prachtportal.

Thürme.

Von den fünf Stockwerken der Thürme sind vier viereckig und nur das oberste achteckig, was den Eindruck eines Missverhältnisses macht, der noch durch die etwas stumpfen Pyramiden gesteigert wird. Die Flächen der Thürme sind nur wenig belebt. Der Unterbau hat nichts als Eck- und Mittel-Lessinen, dazu einige verstreute kleine Fenster. Das zweite Stockwerk hat an jeder Seite zwei grosse und drei kleine spitzbogige Mauerblenden, reich mit Fenstermaßwerk ausgelegt. Dieses Stockwerk wird von einer beide Thürme und den Mittelbau umschliessenden Galerie bekrönt, an welcher entsprechend den untersten Lessinen kleine Fialen emportreten. Die beiden nächsten Stockwerke der Thürme sind ganz kahl, das untere hat sogar nur an Einer Seite ein Fenster, und ihre Auszeichnung ist die Brüstung des Umganges über ihnen. Das fünfte, achteckige Stockwerk hat acht fast gleichhohe spitzbogige Fenster, dazu in den vier Ecken des Umganges je eine durch Strebebögen mit der Mauer verbundene grosse Fialen und eine Galerie mit 16 kleinen Fialen. Acht mit Krabben besetzte Rippen, Steinflächen zwischen sich, laufen zur Pyramide zusammen, welche in die bekannte gotische Kreuzblume endet. — Der Mangel der Strebepfeiler, die kahlen Mauerflächen des zweiten und dritten Stockwerkes geben den Thürmen ein starres, lebendiges Aussehen, neben welchem die reicheren Formen des zweiten und fünften Stockwerkes nur disharmonisch wirken können. Es ist als wären die Thürme mitten im frohen Emporstreben plötzlich verstummt, hätten sich mühsam noch emporgearbeitet, und dann mit einem gebrochenen Ach! und schwerem Seufzer geendet. Den Schluss hat der ursprüngliche Baumeister sicher nicht zu verantworten, da er in die Spätzeit der Gothik fällt und ganz deren Charakter trägt. Die Vernachlässigung aber der beiden mittleren Stockwerke ist offenbar planmässig und soll den Gegensatz des eigentlichen Kirchenbaues und des Thurmbaues recht deutlich zum Bewusstsein bringen. Denn die unteren Thurmsstockwerke entsprechen dem Langhaus, der Mittelbau zwischen den Thürmen insonderheit dem Mittelschiff, obschon er über dasselbe sich erhebt. Diese drei Theile, durch ein sehr ähnliches Verzierungssystem verbunden, stellen sich dem Auge gleichsam als Ein zusammengehöriges, dominierendes Ganzes dar, an welches die Thürme mit einer Art bescheidener Selbstständigkeit sich anschliessen.

Zwei mächtige Strebepfeiler treten vor den Mittelbau und steigen mit Blendcn, Masswerk und Fialen in fünf Abtheilungen bis zur ersten Galerie empor. Zwischen ihnen öffnet sich das Prachtportal, 13 F. tief, aussen 37 F. und an der Thüre 15 F. weit. Je zwölf

Rundstäbe auf gemeinsamem Sockel, mit Capitalen gekrönt, aber über diesen im Spitzbogen aufsteigend und sich mit dem gegenüberstehenden vereinigend, bedecken abwechselnd mit Hohlkehlen die stark verjüngte Laibung. Der eigentliche Eingang, durch einen Pfeiler mit der Statue des Kaisers Otto (s. Bildnerei p. 5) in zwei Theile getheilt, hat über dem horizontalen Thürsturz ein spitzbogiges Giebfeld, in welchem das System der Dreitheilung so durchgeführt ist, dass es eine Rosette und zwei Spitzbogen, jeder der letzteren aber abermals eine Rosette und zwei Spitzbogen hat. Ueber dem äussersten Bogen des Portals ist ein spitzwinkliger, mit Krabben besetzter Giebel angebracht, vor dessen durchbrochener Rosette die Statue des Erzengels Michael steht. — Dieser Giebel schneidet etwas gewaltsam in die hinter ihm liegenden Formen ein; zunächst in das grosse, mit dem reichsten Mäasswerk ausgesetzte, spitzbogige Hauptfenster, sodann in dessen horizontale, durch den ganzen Mittelbau gezogene Basis, welche in einem steigenden Verhältniss zu den Gesimsen der untersten Thüringeschosse steht. Die Flächen neben dem Fenster sind nicht leer gelassen, sondern mit Blendmäasswerk bedeckt. — Im dritten Stockwerk des Mittelbaues hat sich die Verzierungslust noch bedeutend gesteigert. Da sind Strebepfeiler mit Fialen und Heiligen-Figuren, zwei Fenster mit unterbrochenem Mäasswerk und vielgegliederter Einfassung; keine Stelle unverziert! Endlich der Giebel in gleicher Weise mit Blendmäasswerk, Heiligen-Figuren und einem Gesims mit Krabben und der Kreuzblume geschmückt.

Noch müssen wir einen Umstand besprechen, der viel zu auffallend ist, als dass er mit Stillschweigen könnte übergangen werden: Auf dem südlichen Thurm fehlt die Kreuzblume! Die Ueberlieferung sagt, dass sie bei der Belagerung durch Tilly im J. 1631 sei herabgeschossen worden. Bei der Herstellung des Domes 1826—1834 wurde, da Zweifel an der Möglichkeit eines derartigen Schusses mit den Waffen des 17. Jahrhunderts erhoben worden — eine Militaircommission mit der Untersuchung der Frage beauftragt, und die Kreuzblume, da die Möglichkeit zugegeben wurde, zum Andenken an die schreckenvolle Belagerung und Verheerung der Stadt, im vorgefundenen Zustande belassen. — Es wird kein Zweifel darüber bestehen, dass der fehlende Schmuck der Schönheit des Gebäudes Eintrag that; aber auch darüber vielleicht nicht, dass man die Vernichtung als ein sehr auffälliges Wahrzeichen der Stadt beibehalten konnte. Indessen bleibt es immer merkwürdig, dass man eine Commission mit Untersuchung der Möglichkeit eines Ereignisses beauftragte, ohne vorher nach der Wirklichkeit desselben geforscht zu haben. Da würde man denn bemerkt haben, dass die sehr ins Einzelne gehenden Zeitherichte über den Schaden, den die Stadt bei der Einnahme von 1631 erlitten, jener Turmbeschädigung nicht gedenken; ferner dass es eine Münze von 1622 und eine andere von 1614 gibt mit der Abbildung des Domes, darauf nur der eine Thurm die Krone hat; ja selbst auf einem Holzschnitt von 1588, obschon er nicht ganz deutlich ist, hat es dasselbe Aussehen. Man würde demnach zu der Annahme fortschreiten, die Blume sei 1551 bei der Belagerung durch Moriz herabgeschossen worden. Aber auch diese Vermuthung würde vor dem Anblick der Spitze selbst gefallen sein. Mir sagt Herr Prof. Fr. Wiggert in Magdeburg (der sich viel mit dem Studium des Domes be-

schäftigt und auch eine kleine Beschreibung desselben herausgegeben), dass er bei Gelegenheit einer Reparatur zur obersten Spitze des Südthurmes gestiegen, und da gesehen habe, dass gar kein gewaltsamer Bruch jemals an dieser Stelle stattgefunden, da die obersten Steine ohne Beschädigung und in der glattesten Ordnung liegen, wie die Bauleute sie verlassen haben. Sonach dürfte die fehlende Kreuzblume nichts aussagen, als — die Stunde der Unterbrechung des Baues um 1510.

Nathur

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Nordseite, wozu uns Taf. 3. mit der Längensicht am besten dient, so wird uns vor allem das Verhältniss von dem Seiten- zum Mittelschiff und der imposante, durch die mächtigen Fenster in seiner Wirkung noch gesteigerte Charakter des letztern in die Augen fallen. Da auf jede Pfeiler-Zwischenweite zwei Fenster treffen, so zählen wir deren je zehn am Mittel- und zehn an jedem Seitenschiff, und die Mauerflächen zwischen ihnen sind gewissermassen zu Pfeilern geworden, wie es das Bestreben der Gotik nach Verwandlung der Masse in Kraft mit sich bringt. Die Gewölbe der Seitenschiffe haben nicht etwa ein gemeinsames Längendach, sondern einzelne Quer- oder Satteldächer, deren mit Mäss- und Blattwerk verzierte Vorderseiten, den Fenstern unter ihnen entsprechend, sich aneinander reihen, getrennt nur durch die Fialen der zwischen den Fenstern ansteigenden Strebepfeiler, verbunden aber durch eine durchlaufende Galerie. — Die obern Fenster, abwechselnd durch einen breiteren und einen schmälern Pfeiler getrennt, je nachdem er einem Pfeiler oder nur einem Gewölpträger im Mittelschiff entspricht, haben nur eine Galerie mit dem Hauptgesims, nicht auch Giebel über sich; auch sind sie nicht etwa durch eine Blätterbekränzung ausgezeichnet. Auffallender noch dürfte sein, dass ein wesentliches, constructives Glied, der Strebebogen, fehlt, so dass demnach die Strebepfeiler des Mittelschiffes stark genug sein müssen, um dem Schub der Gewölbe vollkommenen Gegenschub zu leisten.

Weiter östlich stehen wir vor der Front des Kreuzschiffes, dessen vordere Wand von einem grossen Spitzbogenfenster eingenommen wird und mit einem von zwei kleinen Thürnchen flankierten, mit Mäss- und Blattwerk ausgestatteten Giebel endet, während an der Westseite über den Seitenschiffen zwei Fenster neben einander stehen (s. Taf. 2). Vor dem Eingang steht der oben erwähnte von drei Seiten ohne Vorbau, das Paradies genannte, eine nicht ganz harmonische Zuthat aus späterer Zeit, vielleicht von 1360–1400. Unmittelbar neben dem Kreuzarm östlich schliessen sich die untern Stockwerke des nicht ausgehauenen nordöstlichen Thurmes an, sichtlich das Werk eines frühern Kunstformensinns, obschon nicht gerade romanisch. Ein kleines Thürnchen auf dem Dach, ein s. g. Dachreiter, darin ehemals die Messglocke hing, verdient einige Aufmerksamkeit, weil es nicht die irdliche Stelle über der Kreuzung einnimmt, sondern westwärts davon steht.

Chor.

Von ausserlesener Schönheit ist der Chor, und obschon man hier am meisten den Abgang der vermittelnden Strebebögen empfindet, so gewähren doch die einzelnen Altelhungen, die vortretenden polygonen Capellen mit ihren überbogenen Fenstern und Wandsäulen, der Bischofsgang mit seinen Fenstern und Strebepfeilern und seiner Galerie, endlich der zu-

rücktretende, hochaufstrebende, mit einer doppelten Galerie bekrönte innere Chor mit seinen Prachtflustern, eine reizende, stets neu anregende Abwechslung.

Die Südseite gleicht der Nordseite, nur dass sie in Rücksicht auf die anstossenden Südseite. Stifftgebäude etwas weniger reich im Ornament ist.

Die Länge des ganzen Domes beträgt 382 F. Er hat einen Flächeninhalt von 3420 Quadrat-F. und 1200 F. im Umfang. Die Thürme sind 329 F. hoch und 133 F. breit.

Im Innern, wie heiter erhaben auch der Gesamteindruck ist, werden wir uns ^{innewohnend} doch sogleich nach dem Chor hingezogen fühlen, dessen Anordnung zu den glücklichsten Anlagen altdeutscher Kirchenbaukunst gehört. Gehen wir aus dem Chorumgang in den Chor ^{über} und stellen wir uns an das Grabmal (12 des Grundrisses Taf. 1), so haben wir die Aussicht der Tafel 4. In drei Stockwerken erhebt sich die Chorumfassung, deren unterstes schwer und massenhaft ist, während das oberste leicht frei und hoch emporsteigt.

Der Raum, wo der Altar (ein Marmorwürfel mit einer prachtvollen jaspartigen Marmorplatte von 14 F. Länge, 6 F. 3 Z. Breite und 1 F. Dicke) steht, ist um fünf Stufen höher, als unser Standort, und bildet den Chorschluss, der durch fünf spitzbogige Arcaden mit dem Chorumgang in Verbindung steht. Hier werden uns zuerst die kurzen dicken romanischen Halbsäulen auffallen, die auf Rundbogen angelegt zu sein scheinen, während sie doch Spitzbogen zu tragen haben. Die Archivolten aber dieser Spitzbögen haben nur einfache rechtwinklige Gliederungen und würden sehr schwer und unangenehm wirken (wie man an den Arcaden des vordern Chors sieht), wenn sie nicht sehr beträchtlich überhöht wären. An der innern Seite der Arcaden-Pfeiler steigen Halbsäulubündel auf, die als Sockel dienen für sehr merkwürdige und kostbare, an Höhe, Durchmesser und Farbe verschiedene Säulen von Porphyre und Granit. Sie sind Reste des alten Doms und von Kaiser Otto I. aus Italien, mutmaßlich aus Ravenna, nach Deutschland gebracht. Die Mauerflächen zwischen ihnen sind durch kleine kleeblattartig überbogte Fenster und durch noch kleinere Nischen mit allerhand räthselhaften Bildereien, auch den klugen und thörichten Jungfrauen, belebt. Auf den Säulen (und dem gleichhohen Gesims) stehen sechs Statuen von sehr alterthümlicher Form und sehr abenteuerlichem Aussehen. Mit Unrecht hat man in zweien derselben, die Kronen und Waffen tragen, Otto I. und II. sehen und die Arbeit deshalb ins 10. Jahrhundert zurückverlegen wollen. Die Heiligenscheine hinter den Häuptern führen uns richtiger zu der Annahme, dass wir hier die Kirchenpatrone vor uns haben, Bildereien allerdings aus älterer Zeit, als der Bauzeit des Domes, nur nicht aus dem 10. Jahrhundert. Man scheint sie aus Pietät vom alten Dom in den neuen herübergenommen zu haben. (Vgl. Bilderei, p. 15, wo zwei der Statuen abgebildet und beschrieben sind.) Mit diesen Statuen sind wir bereits im zweiten Stockwerk, dessen Arcaden schon ein leichteres Aussehen haben, als die unteren. Die Pfeiler sind an den Ecken mit zierlichen Säulen abgefasst, und durch Ringe in eine obere und untere Hälfte getheilt. Die Bogen sind mit einem Rundstah überspannt, der mit den Ecksäulen in scheinbarem Zusammenhange steht. Hinter den Arcaden ist die unter dem Namen des Bischofsganges bereits erwähnte breite Empore mit einer gleichen Anzahl

Fenster, so dass dieser Raum immer hell erscheint. Das dritte Stockwerk wird von vier hohen, spitzbogigen Fenstern zwischen schmalen Pfeilern und dem Gewölbe gebildet. Das untere Stockwerk ist 25 F., das mittlere 21. F. hoch; das obere hat eine Höhe von 43 F. Man kann sich kaum wohlthuerendere Verhältnisse denken! Die Gewölpträger haben noch einige romanische Eigenheiten, es sind Halbsäulen mit feinen, romanischen Capitalen und mit Ringen, die durch Verkropfung der sie durchschneidenden Gesimse entstehen; die Form aber der Gewölbe und der Gewölbrücken nähert sich sehr der Gothik. Schwerlich wird ein anderes Baudenkmal zu nennen sein, bei welchem der Uebergang vom Romanischen zum Gothischen so unmerklich und natürlich erfolgte wie hier; ja es liegt offenbar in dieser Verbindung beider Baustyle, vielmehr in dieser Entfaltung des einen zum andern ein Reiz, den weder die Gothik, noch der Romanismus in ihrer Reinheit oder Abgeschlossenheit auszuüben vermögen.

Da der Chor um 6 F. über dem Chorumgang steht, so bilden seine Arcaden keine wirkliche Verbindung damit; dagegen ist er unter den grössern Arcaden des Raumes 11 vor dem Altar durch je 6 Stufen zugänglich gemacht. Der ganze vordere Raum C ist theils durch Chorstühle, theils durch einen Lettner abgeschlossen. Die eichenen Chorstühle sind ein sehr merkwürdiges Denkmal der Holzschnitzkunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts; (die Ergänzungen aus dem 19. Jahrh. wird man nicht mit der alten Arbeit verwechseln!) Verwirrend ist allerdings die Vermischung der Style daran, da man zugleich romanische Capitalchen, Spitzbögen des 14. Jahrhunderts und Renaissance-Consolen einträchtig neben einander sieht. An den acht Seitenlehnen, innen und aussen, sind grössere Darstellungen aus dem Leben Christi angebracht, in denen sich ebensowohl eine sehr bewegte Phantasie als eine geschickte Hand kund gibt. Ebensolche Reliefs bedecken auch in vier Abtheilungen über einander die hohen Seitenlehnen der obern Sitze, nur dass hier noch einzelne Heilige zu den biblischen Geschichten kommen. Auf den gewöhnlichen Seitenlehnen der Sitze und in der Bogenbekrönung der Wände sind heilige Gestalten in Menge zur Zierrath verwendet, und die unteren Flächen der Sitze dienen humoristischen Einfällen, Tugenden zwischen Versuchern und Leidenschaften, Fratzen und Lastern etc. zum Spielplatz. Höchst abentheuerlich sind die Rosetten im Spitzbogenmässwerk aus Masken, Schlangen, Kraut und Bändern zusammengesetzt.

Lettner.

Der Lettner (Grundriss Taf. I u, v, n.) ist ein Werk von sehr reicher Gothik und zieht beim ersten Anblick die Aufmerksamkeit auf sich, vermag aber nicht, sie lange Zeit fest zu halten. Der daran befindlichen Inschrift zufolge ist es 1445 angefangen worden, gehört aber nicht zu den vorzüglichsten Arbeiten der Art und Zeit. Gegen die Anlage im Allgemeinen, die Wände mit Blendern, Mässwerk, Nischen mit Statuen und Fialen, mit den zwei Eingängen zum Chor und der, durch die Wendeltreppe O zugänglichen Galerie oben mit dem Bischofsthule, würde nichts einzuwenden sein; allein die Verhältnisse der Galerie, der Bogen, der Fialenspitze zu den unter ihnen liegenden Theilen sind so schwerfällig, die Formen alle so plump, und die Statuen der Dompatrone Petrus, Katharina, Innocentius,

Maria, Mauritius, Georg, Magdalena und Paulus) sind so roh, dass man nur zu bald den Gegensatz gegen die edle Architektur der Kirche gewahr wird.

Wir verlassen diesen Theil der Kirche nicht, ohne uns noch vorher bemerkenswerthe Einzelheiten im Chor und Chorumgang betrachtet zu haben. Man erinnert sich leicht der verschiedenen Versuche im 12. Jahrhundert, an den attischen Basen der Säulen, die Ecken der Plinthen mit Knollen oder Blättern zu bedecken, um eine Vermittelung zwischen dem Kreis und dem Viereck zu gewinnen. Hier finden wir das System in grösster Mannichfaltigkeit ausgebildet. (S. die Abbildungen auf Taf. 6. Figg. *l, m, n, o, p, q, r, s.*) Der Säulenfuss ist von rein attischer Form, das Capitalgesims aber (Taf. 6. Fig. *f.*) ist in eigenthümlicher, von der üblichen Form abweichender Weise, doch so gebildet, dass es mit seinen Platten, Rundstäben und Hohlkehlen den Basen wohl entspricht. Das Capital (ebendas.) nähert sich, gleichfalls auf eigenthümliche Art, der Kelchform, indem es erst allmählich, nach einem senkrechten Absatz, durch concave Verjüngung in die Kreisform der Säule übergeht. Blätter und Ranken sind durch tiefe Einneisselung hervorgebracht. — Ganz anders sind die Capitalen der antiken Säulen zwischen den Hohenchor-Arcaden gestaltet. Diese sind von so entschieden antiker Form, dass man sie lange Zeit für altrömische Arbeit gehalten hat, während es, dem Material des Sandsteins und der technischen Behandlung nach, sicher nur Nachahmungen aus der Zeit des Kirchenbaues sind.

Im Chor, zwischen den Chorstühlen (Grundriss 12) steht ein steinerner Sarkophag von 6' 10" Länge, 2' Höhe, 3' Breite und 3" Dicke, mit einer graueiderten, weissen Marmorplatte bedeckt, der die Gebeine Kaiser Otto's d. Gr. unerschliessen. Sie sind demnach aus dem Brande des alten Domes gerettet worden. Links hinter dem Hochaltar (Grundriss 8) steht der Sarkophag des 1367 verstorbenen Erzbischofs Dietrich, des Stifters vom Hochaltar. Der runde Stein vor dem Hochaltar (Grundriss 11) diente ehemals der Osterkerze als Fussgestell.

Sarkophag
Otto's I.

Treten wir heraus in den Chorumgang und gehen bei der Sacristei *g*, und einer Treppe *a* vorüber, so werden uns die starken, vielgegliederten Pfeiler des Raumes *D* mit ihren schönen romanischen Formen auffallen, so wie die Mannichfaltigkeit der bereits einem andern Styl angehörigen Gewölbrücken, welche auf Taf. 7.* Figg. 11, 12, 13, 14 im Profil abgebildet sind.

Chorumgang.

Der Capellenkranz des Chorumganges ist schon besprochen worden, als wir den Chor von aussen betrachteten. Hier bemerken wir zunächst, dass die Capellen halb kreisrund sind, während sie von aussen polygon erscheinen; im Kern demnach noch romanisch, die Schale aber bereits gothisch. Die Gewölbrücken (Taf. 7. Figg. 15. 16.) schwanken zwischen Altem und Neuem. In jeder Capelle steht ein Altar, dessen Bedeutung aber mit der Einführung der Reformation ausser Acht gekommen. An dem Pfeiler 10 ist eine merkwürdige Grabplatte von Erz, eine zweite ältere nördlich gegenüber am Pfeiler 7, erste des Erzbischofs

Capellenkranz.

Ehemalige Grab-
platten

* Diese Tafel ist der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, herausgegeben von F. v. Quast und H. Otte, I. 5. Leipzig T. O. Weigel, entlehnt.

F. FORTMEYER'S Denkmale d. deutschen Kunst. V

Baukunst,

Grabmal
Editha's.

Friedrich, gestorben 1152, letzte des Erzbischofs Gisiler, gestorben 1004, von denen wir in diesem Bande der Denkmale, Bilderei p. 17, 18, Abbildungen und Beschreibung gegeben. Vor der Capelle c steht das Grabmal der 946 verstorbenen Kaiserin Editha, eine nicht überaus preiswürdige Arbeit vom Ende des 15. oder vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — In der Capelle selbst ist der Trumm einer Statue des H. Mauritius aufgestellt, die zu Anfang des 16. Jahrh. gearbeitet zu sein scheint. In der Capelle a finden wir ein sehr merkwürdiges Alterthum, ein Gehäuse mit einem Altar, ehemals am Kanzelpfeiler im Mittelschiff aufgestellt. Es ist sechszehseitig, aus Sandsteinplatten zusammengesetzt, mit Giebeln und Fialen gekrönt, mit einem Pyramidaldach gedeckt, und nach einer Zeichnung von Formen durchbrochen, die weder dem romanischen noch dem gothischen Baustyl angehören, wohl aber maurischen Ursprungs sein können, so dass das Ganze den Eindruck eines seltsamen Mischwerks macht. Weder über Alter noch Bestimmung dieses Gehäuses gibt es sichere Nachrichten; es bewahrt auf dem Altar darin eine Sandstein-Gruppe von Otto und Editha, und möchte wohl von jeher dazu gedient haben. Näheres über dieses Werk, das wahrscheinlich aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt, habe ich in diesem Bande, Bilderei p. 19, nebst der Abbildung der Gruppe mitgetheilt.

Die Thür bei r des Grundrisses, deren gut reliefirtes Giechelfeld Beachtung verdient, *Vorbauzug* gehört zu der Treppe, auf welcher man zu dem Bischofsgang einporsteigt. Es verlohnt sehr der Mühe die enge Treppe hinauf zu steigen, nicht nur um jene merkwürdigen alten Statuen auf den Wandsäulen in der Nähe zu sehen, sondern, um von dem hellen, breiten, schön gewölbten, architektonisch reich ausgestatteten Umgange aus, durch die breiten und hohen Bogenöffnungen den Blick auf den Chor und in die Kirche hinauf zu haben, deren Pfeiler- und Gewölbreihen eine wahrhaft erhebeude Ansicht gewähren. Dazu kommt noch der Reichtum architektonischer Einzelheiten an Capitälern und Gesimsen, Pfeilergliederungen und Gewölbräten, wie man ihn nur selten antrifft. Bei der hier schon sehr entschieden hervortretenden Gothik überraschen Capitäle, wie das Taf. 6. Fig. e mitgetheilte, um so mehr, als dasselbe eine fast barocke Nach- oder Umbildung des korinthischen Capitäls ist, und als im Allgemeinen die Blattkospencapitäle des Uebergangsstiles an dieser Stelle überwiegen.

Vom Bischofsgange führt eine Weudeltreppe hinauf zur Chor-Dachgalerie von Steinplatten, die sowohl wegen der schönen Aussicht auf die Stadt und Umgegend, als für das Studium der Construction der obern Bautheile des Besuchs werth ist. Der Gang (f im Grundriss X auf Taf. 1) war angelegt, um im Innern durch die ganze Kirche geführt zu werden; bei veränderten Bauplan wurde er vermauert und eine Thüre eingedrochen, die zu der äussern Galerie der Seitenschiffe führt.

Wieder zur Kirche herabgekommen gehen wir an dem untern Thüriraum f, in welchem allenthalb Reliquien von der Belagerung und dergl. aufbewahrt werden, vorüber nach *Querschiff* dem Querschiff, dessen mächtige Pfeiler, soweit sie mit dem Chor in Verbindung stehen, von ihm die Horizontal-Abtheilungen angenommen haben, soweit sie dem Langhaus mit dienen, ganz einporsteigen. Unvergleichlich ist der Eindruck der grossen spitzbogigen Fenster

und ihres reichen steuerartig geformten Rosettenwerkes. An der Wand von Nr. 13 steht ein Madonnenbild, das mit seinen antikisch gehaltenen Gewandformen in der Zeit vor der Erbauung des jetzigen Domes entstanden zu sein scheint.

Von da, dem nördlichen Kreuzarm aus, tritt man bequem in das *Paradies*, die Vorhalle *h*, die leicht, luftig, gleichsam eine offene gothische Laube, einen durchaus heitern Eindruck macht; selbst die Statuen des blinden Judenthums und triumphierenden Christenthums in den nördlichen Ecken der Halle, die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen in den Hohlkehlen der Portal-Laibung, das Relief vom Tode der Jungfrau im Thürgiebelfeld, erregen Theilnahme. Bei näherer Betrachtung indess müssen wir uns gestehen, dass ihnen nur der Reiz der Zeit (um 1400), aus welcher sie stammen, eigen ist, dass sie aber durchaus nicht auf der Höhe derselben stehen, sondern mit ihrem rohesten Ausdruck von Lachen und Weinen, ohne Kenntniss der Gestalt, ohne Geschmack und Phantasie im Faltenwurf, ein ziemlich handwerksmässiges Machwerk sind.

Das gleiche Urtheil möchte man fast über alle Bildereien des Querschiffs fallen, von der Kreuzigung mit Johannes, Maria und dem bluttauffangenden Engel am Kreuzaltar (17), zu der Madonna mit dem etwas läppischen Kinde und den Riesenfalten ihres Mantels (16), und der von Engeln gekrönten Heiligen (44), mittelmässigen Arbeiten derselben Zeit. Eine Ausnahme davon macht der bei 15 aufgestellte Grabstein des Erzbischofs Otto, Landgrafen von Hessen, gest. 1361, eine trefflich in dem guten Styl des 14. Jahrhunderts gearbeitete Gestalt.

Bildwerke des
Querschiffs.

Der Gang durch das Langhaus wird durch die herrlichsten An- und Durchsichten *Langhaus* belohnt. Ueberraschend ist das Verhältniss der nur 31 F. hohen Seitenschiffe zu dem Mittelschiff von 108 F. Höhe (und dem gleichhohen Querschiff und Chor), wodurch die Form des lateinischen Kreuzes der Anlage zum sprechendsten Ausdruck kommt. Die weitere nothwendige Folge davon ist eine von gothischen Kirchen sehr abweichende Construction des Mittelschiffes. Wenn nemlich in der Regel bei der Gothik die Mittelschiffwand bis auf einen kleinen Rest ganz wegfällt, so musste sie hier bis auf die untere Arcadenhöhe ganz bleiben. Diese Arcaden, von sehr weiter Spannung, welche dem Spitzbogen noch den Uebergangscharakter auftrückt, und von einfacher, rechtwinklig abgestufter Archivoltenprofilierung, sitzen auf fünf starken, aus dem Rechteck construierten, Pfeilern auf, an welchen an den innern, schmalen Seiten starke Dreiviertelsäulen vortreten. Hier können wir wiederum dem allmählichen Wachsen des neuen Styles zusehen. Fig. *g* auf Taf. 6 ist ein Capital aus dem Kreuzschiff; man erkennt daran das Suchen nach einem neuen, aus der Natur geschöpften Ornament; das Deckgesims aber wagt noch keine grosse Abweichung von dem nebenstehenden (*f*) aus dem Chor. Das Capital *h*, von einer Arcadensäule im Mittelschiff, hat nicht nur bereits ganz entwickelte, wenn auch noch gebundene, natürliche neue Blattformen, sondern sein, aus dem Achteck construiertes Deckgesims hat auch ein neues, einen nur geringen Kraftaufwand bezeichnendes Profil. Betrachten wir vollends die gegen die Nebenschiffe gekehrten Pfeilersäulen (*k*), so finden wir Ornament und Gesims vollständig gothisch, nicht

minder, als die zwischen den Fenstern der Seitenschiffe angebrachten kurzen, in Figuren verschiedener Gestalt endenden Gewölbträger (*l*). An der Mittelschiffwand steigen die Gewölbträger flächig gegliedert zu einer Höhe von 80 F. empor, wo sie auf beblätterten Kelchcapitäl und Deckgesimsen (denen von *k* Taf. 6 ähnlich) die Gewölbrippen aufnehmen. Zur Vermeidung eines zu grossen Kreuzgewölbes zwischen je vier dieser Gewölbträger, hat man diese Zwischenräume in je zwei Gewölbe getheilt, und in der Mitte zwischen je zwei aufsteigenden Gewölbträgern einen halben, bis zur Basis der Fenster niederreichenden Gewölbträger angebracht. (S. Taf. 5.)

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir einzuschalten, was Rosenthal in seiner Beschreibung des Magdeburger Domes zu Lieferung II. Taf. 1 über die Gewölbe dieses Baues sagt:

„Im Anfang des Baues scheint man mit dem Wesentlichen einer guten Kreuzwölbung noch nicht bekannt gewesen zu sein. Die Gewölbe des untern Chorumganges sind zwar nach einem, nur sehr niedrigen, Spitzbogen gewölbt, und die vier äusseren haben gegliederte Kreuzgurte mit tief herabhängenden, in Blumen auslaufenden Schlusssteinen; bei den fünf mittleren Abtheilungen aber hat man die vortretenden Kreuzgurte fortgelassen, obwohl dennoch der Schluss mit einer vortretenden Blume geziert ist. Die Gewölbe des obern Chorumganges (Taf. 1. X. Taf. 5) zeigen überall, sowohl in den vortretenden, gegliederten Kreuz- und Quergurten, als in dem Anschlusse der Kappen den Halbkreisbogen, wesshalb die Kämpferpunkte der weiten und darum auch höhern Kreuzgurte tiefer liegen, als die der Quergurte. Bei den fünf mittleren, trapezförmigen Abtheilungen hat man sich rücksichtlich der Kreuzgurte nicht zu helfen gewusst; sie laufen aus den Ecken gerade herüber, und durchschneiden sich mithin nicht in der Mitte; der mit einer Rosette verzierte Schlussstein liegt mithin, da der Halbkreis auch hier beibehalten ist, nicht im Scheitelpunkte. — Besonders merkwürdig ist das Hohechor-Gewölbe. Die beiden vordern Quergurte sind nach dem Halbkreise, der dritte aber ist nach einem gedrückten Spitzbogen geformt, so dass die Höhe des letzteren eben nicht grösser, als die der ersten ist. Die Kreuzgurte gehen auch hier tiefer herunter (s. Taf. 5) und die Mittelrücken der schmalen und daher nicht hohen (obwohl im Spitzbogen gewölbten) Seitenkappen steigen sehr stark an und erheben sich nur wenig über die Quergurte. Das Gewölbe sieht daher, vom Dachboden aus, ganz wie ein Tonnengewölbe aus; auch der Construction nach — was gewiss selten ist — muss es im Wesentlichen als solches betrachtet werden. Die Kappen sind nemlich nicht zwischen die Gurte eingespannt, sondern laufen als ein zusammenhängendes, 8 Zoll starkes Bruchsteingewölbe darüber fort. Die Sandsteingurte haben auch nicht einmal, wie es wohl Absicht gewesen, zur Unterstützung gedient; denn wir fanden überall oben über den Gurten bis zur Kappe einen Zwischenraum von 2—4 Zoll; ein Beweis, dass die Gurte sich gesetzt haben, die Kappe aber stehen geblieben ist. Es ist zu bewundern, wie sich ein 8 Z. starkes Bruchsteingewölbe ohne alle Verstärkung bei 35 1/2 F. Spannung hat erhalten können. Ein sehr bedeutendes Setzen der Sandsteinbögen, die natürliche Folge dieser Vereinzelung, ist übrigens durchweg eingetreten.

Man muss diese auch in voraus befürchtet haben; denn es geht mitten durch den hohen Chor in der Höhe der ersten Wölbleine ein starker, wagerechter, eiserner Anker durch, dessen Befestigungsweise schliessen lässt, dass er als ein sehr tadelswerthes Vorbeugungsmittel gleich beim Aufmauern mit eingebracht ist. — Regelmässiger, als die bisherigen sind die Absseitengewölbe, nur dass sich die Fensterbögen hinter die Kreuzgurte verstecken. Wenn sich hier zu dieser Unregelmässigkeit ein hinreichender Grund darin fand, dass nach dem Schiffe hin nur Eine Kappe möglich, über den Fenstern aber zwei dergleichen erforderlich oder doch wünschenswerth waren, so ist doch nicht abzusehen, warum man dieselbe Construction auch im nördlichen Kreuzarme angewendet hat. Erst bei dem südlichen Kreuzarm scheint man die Anfertigung eines regelmässigen Kreuzgewölbes über einem Oblongum verstanden zu haben. So überwölbte man dann auch das Schiff. Es unterscheiden sich diese Gewölbe von denen des Hohenchors nicht allein durch den Spitzbogen und das Eingreifen der Gurte, sondern auch rücksichtlich der Form dadurch, dass die Kreuzgurte mit den Quergurten gleiche Kämpferhöhe haben, dass förmliche halbe Längengurte entlang der Fronten angebracht sind, und dass die Kappen nur um wenige Zolle ansteigen. Aus dem letztern Umstande ist bei der geringen Länge der Abtheilungen freilich wieder der Nachtheil hervorgegangen, dass die Spitzbögen der an der Wand liegenden Längengurte mit den Fensterbögen nicht parallel laufen, sondern im Anfange gerade in die Höhe steigen.“ (Vgl. den Längendurchschnitt Taf. 5.)

Die Gestalt der Rippenprofile gibt Taf. 7. Fig. 6—16. und zwar: 6. Rippen des Nippersprofils. Hohenchorschlusses; 7. erster Gurtbogen westlich davon; 8. Rippen des folgenden Gewölboches (11); 9. Rippen des folgenden (C); 10. Gurtbogen zwischen Chor und Querschiff; 11. dessgl. zwischen Chorschluss und Umgang; 12. Gurtbogen im Umgang bei D; 13. dessgl. im Umgang des Chorschlusses; 14. Kreuzrippen daselbst; 15. Gurtbögen zwischen dem Umgang des Chorschlusses und den Polygoncapellen; 16. Rippen dieser Capellen. (Ich folge in dieser Angabe H. v. Quast a. a. O. Rosenthal weicht in einigen Angaben davon ab.) An den Gewölbrippen des Mittelschiffs ist die gothische Form (der Birne) vollständig ausgebildet.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit den Fenstern zu, so bemerken wir nicht ^{Fenster} nur einen grossen Unterschied zwischen denen des Mittelschiffs und der Absseiten, sondern auch zwischen ihnen und denen des Chors. Die Fenster der beiden untern Abtheilungen des Chors haben noch keinerlei Mässwerk; im obern Stockwerk sehen wir dasselbe in einfachster Weise zur Dreitheilung der Fenster mit kleeblattartigem Schluss angewendet. Im Mittelschiff wird der spitzbogige Fensterschluss von drei Kreisen ohne Füllung eingenommen; das senkrechte Mässwerk wird durch Rundstäbe (mit Hinterschneidung) mit Capitalchen gebildet, auf denen die spitzen Kleeblattbögen aufsitzen. Dieser Stab umzieht in der Fortsetzung jede Form der Fenstermuster ohne Unterbrechung. Die Fenster der Absseiten zeigen das System weiter ausgebildet, und obschon der Rundstab auch hier beibehalten ist, so haben doch die obern Kreise bereits vollständige Rosettenform und die Ausladungen (Nasen) sind durch scharfe Abschrägungen (nicht wie im Mittelschiff durch Hinterschneidungen) gebildet. An

den Fenstern des Querschiffs und der Westseite ist das System des Mässwerks in reichster und schönster Vollendung angewendet, und namentlich durch eine mannichfache Rosettenbildung eine glänzende Wirkung hervorgebracht.

Altar. Im Mittelschiffe bei o steht der 1333 geweihte Altar S. Joannis des Täufers, der in neuer Zeit erhöht und vergrössert für die sonntägliche Liturgie benützt wird. Hinter diesem Altar steht eine Statue des Kirchenpatrons S. Mauritius von 1467 und ein kolossales Crucifix von bronziertem Holz von 1567. An dem Pfeiler südlich von diesem Altar ist eine **Gedenktafel**, die die Einführung der Reformation und eine andere für die Wiederherstellung des Domes. Die Altäre 13—31 und 34—44 haben, wie erwähnt, durch die Reformation ihre Bestimmung, und mit der Zeit allmählich ihre Namen verloren. Der Taufstein **Taufstein** q ist von geschliffenem Porphyrt und von ungewissen Alter.

Kanzel. Die Kanzel (p) ist ein Werk des C. Kaputz aus Nordhausen, sehr reich und sorgfältig aus Alabaster gearbeitet. St. Paulus in Lebensgrösse trägt sie; an der Brüstung stehen Christus, die Evangelisten und Johannes der Täufer mit Katharina und Mauritius, zum Zeichen, dass die Reformation mit den alten Schutzpatronen des Doms nicht gebrochen; denn die Kanzel ist eine Stiftung des ersten protestantischen Domherrn Johannes v. Bothmar († 1597) und 1598 gefertigt. An der Seitenwand der Treppe und den Kanzelwänden sind Reliefs aus der biblischen Geschichte angebracht; im Ganzen ziemlich werthlose Bildereien. In der nordwestlichen Ecke des nördlichen Seitenschiffs (bei p') ist ein abgeschlossener Raum **Dormitorium**, mit einem Altar. Diess war das „Dormitorium“, in welchem die Domherren während ihres Noviziats einige Nächte zubringen mussten.

Wir treten nun in die „Capelle unter den Thürmen“, auch „Marien- oder Ernsts-Capelle“ genannt, da sie 1493 vom Erzbischof Ernst zu seinem Begräbniss eingerichtet worden. Am Eingang bei 33 steht ein siebenarmiger Leuchter auf einem runden Stein, zur Erinnerung an den Tempel in Jerusalem.

Oberhalb der Pfeiler läuft ein Fries hin, der an der Südseite mit wunderlichen Reliefs bedeckt ist. Da sieht man einen Löwen mit einem Hunde spielen, ein nacktes Kind auf einem Bock reiten, einen Affen Zither spielen, Hunde hinter einem Hasen; endlich eine grosse Sau, von Juden umgeben, und sogar mit einem derselben, als wär er ein Ferkel, am Euter! Die Arbeit erhebt sich nicht über Steinmetzenarbeit und hat nur wegen der offenbar satirischen Beziehungen culturhistorische Bedeutung.

Ernsts-Sarkophag. Bei 32 steht der Sarkophag, den Erzbischof Ernst von Sachsen, der Bruder des Kurfürsten Friedrich des Weisen, gest. 1513, noch bei seinen Lebzeiten (1495) durch Peter Vischer von Nürnberg sich hat setzen lassen. In der rechten Hand den Kreuzstab, als Zeichen des Primas von Deutschland, in der Linken den Bischofsstab, liegt der Kirchenfürst mit offenen Augen auf seinem Sarkophag, zu Häupten einen reichen gothischen Baldachin, zu Füssen einen Löwen mit des Erzbischofs Wappen. Der Sarkophag ist 10 F. 7 Z. lang, 5 F. breit und 6 F. 2 1/2 Z. hoch. Auf den vier Ecken stehen die vier Evangelistsymbole, an den Langseiten die Apostel, an den schmalen Seiten S. Mauritius und

S. Stephanus; auch fehlt es nicht an Wappen, verzierendem Laubwerk und Thieren, so dass das Ganze einen Eindruck grossen Reichthums macht. Die Gothik der Ornamente spielt schon ein wenig in die Renaissance; aber der Styl der Figuren erinnert noch nicht im entferntesten an die Figuren des Sebaldusgrabes in Nürnberg. Die Capelle ist durch ein ausnehmend schönes eisernes Gitter von gothischen Formen abgeschlossen.

Wollen wir auch die übrigen Grabmonumente im Dom beachten, so werden wir gut thun dafür eine bestimmte Reihenfolge einzuhalten. Beginnen wir im nördlichen Kreuzflügel, so sehen wir zuerst das Grabmal des Domdechanten Ludwig von Lochow, gest. 1616, eine Metallplatte nebst Bildhauerarbeit; dann des Domdechanten v. Bernstein, gest. 1670, eine Bronzeplatte mit vielen Wappen und langer Inschrift; dann das v. Bredowsche Denkmal, mit einer höchst seltsamen und mystischen Composition in Alabaster, von Bastian Ertle von Überling 1601; endlich des Erzbischofs Albrecht IV. von Querfurt, gest. 1401, in halberhobener Arbeit in Sandstein, Mauritius zwischen dem v. Querfurtschen und dem Stiflswappen. — Im nördlichen Seitenschiff, in der Richtung von Osten nach Westen: 1. Lewin v. Schlenburg, gest. 1587 (aus Sandstein von 1595), 2. Joh. v. Bothmar, gest. 1592, beide zugleich Denkmäler arger Geschmacksverirrung; 3. Ernst August v. d. Busche, gest. 1796, 4. Domprobst Hermann Edler von Werberg, gest. 1385, mit der Gestalt desselben in halberhobener Arbeit aus Sandstein unter einem gothischen Bogen, 5. Werner v. Plottho, gest. 1589, reich an wunderlichen Bildereien; 6. General Baron v. Lethmar, gest. 1714, mit seltsamen Bildereien aus Alabaster.

Grabmonumente.

Im südlichen Seitenschiff, in der Richtung von Westen nach Osten: 1. Domprediger Bake, gest. 1657, mit seinem Brustbild; 2. Consistorialrath und Gymnasial-Rector G. H. Funk, gest. 1814, mit seiner Marmor-Büste von Rauch 1817; 3. E. v. Mandelsloh, Erbgessener zu Hadersleben, gest. 1602, Kriegsoberster; 4. Joh. v. Lossow, gest. 1605, sächs. General, mit einer Metallplatte und einer Steinmetzarbeit; 5. Heinrich v. Asseburg, gest. 1611, mit Bildereien und einem Gemälde; 6. Friedrich v. Arnstedt, Canonicus, gest. 1610, mit Bildereien und Alabaster und Sandstein; 7. Feldzeugmeister Vitthum v. Eckstedt, gest. 1638; 8. Christian v. Hopkorf, Archidiaconus, gest. 1599, mit vielen Reliefs und Statuen aus Alabaster.

Im südlichen Kreuzflügel: Ernst v. Melzing, gest. 1616; Cuno v. Lochow, Metallplatte und gegossenes Bild von 1623.

Im Mittelschiffe liegen die Erzbischöfe: Burchard v. Schraplau, gest. 1325, Günther Graf v. Schwarzburg, gest. 1445; Friedrich Graf v. Beichlingen, gest. 1464; Johann von Bayern gest. 1475. Von den drei letztgenannten sind die Leichensteine im Kreuzgange aufgestellt.

Uebersuchen wir nun den ganzen Bau noch einmal, so wird uns der Unterschied einzelner Abtheilungen bestimmter entgegenreten und es wird uns möglich werden, die Bauzeiten derselben wenigstens annäherungsweise zu bestimmen. Am augenfälligsten ist die Verschiedenheit von Chor und Langhaus, so dass man deutlich erkennt, dass, wenn die Bau-

meister des erstern noch sehr zurückhaltend dem neuen Formensinn Zugeständnisse machten, das Langhaus ganz unter dem Einfluss der Gothik entstanden ist.

Wir werden demnach (vgl. Taf. 3) die beiden untern Abtheilungen des Chors mit den anstossenden Ostthürmen nicht nur als die ältesten Theile, sondern auch als diejenigen erkennen, nach deren Vollendung man vom ursprünglichen Plane abzuweichen angefangen. Aber auch hier finden wir nicht mehr die romanischen Formen, Profile und Ornamente in ihrer Reinheit, sondern bereits in der Umwandlung. Der einfache, obschon verzierte, romanische Bogenfries, wie er unter dem Gesims der Polygoncapellen hinläuft (Taf. 6. Fig. a), erhält schon an dem untern Stockwerk des Thurmes eine ansehnliche Bereicherung (s. Taf. 6. Fig. 6. Taf. 7. Fig. 1. 2), indem hier in der Füllung jedes Bogens zwei kleinere stehen, und die grössern mit glänzenden Consolen bedacht sind. Es ist nicht uninteressant, den ähnlichen Fries von der Klosterkirche zu Memleben (Taf. 7. Fig. 3.) zu sehen, der offenbar als Vorbild benutzt worden ist. Schon ganz abweichend, beinahe willkürlich wird der Fries gestaltet im zweiten Stockwerk des Thurmes (Taf. 6. d); aber sowie er im dritten Stockwerk alle Regeln und Consequenzen zu überspringen droht, stellt die Gothik, mit ihrem einfachen Spitzbogenfries darüber, die Ordnung einigermaßen wieder her (Taf. 7. Fig. 4. 5). Am Gesims aber des zweiten Chorstockwerks, des Bischofsganges, sehen wir, wie im Innern, Anstrengungen, die Formen der antiken Ornamentik wieder einzuführen (Taf. 6. Fig. C und C').

Der obere Theil des Hohenchors mit den grössern Höhenverhältnissen, dem Beginn des Fenstermasswerks und dem schwergegliederten Hauptgesims zeigt trotz der feldenden Strebebögen den entschiedenen Uebergang zur Gothik, und dürfte der Bau bis zum Hauptgesims nebst den Chorgewölben, den Ostthürmen und dem Kreuz (ohne Fenster und Giebel) in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufgeführt worden sein. Die Giebel des Querschiffs nebst den grossen, spitzbogigen Fenstern sind später als das Langhaus, und erst spät im 14. Jahrhundert aufgesetzt und eingehauen. Dasselbe gilt von der bedeckten Galerie am den Chor und der Dachgalerie unmittelbar darüber. — Das Langhaus dagegen mit den Seitenschiffen (ohne ihre Giebel) trägt noch vollkommen das Gepräge des 13. Jahrhunderts, aber in mehr entwickelter und selbstständiger Weise, als der obere Hohenchor; während das untere Stockwerk der Thürme mehr im Charakter der östlichen Theile der Kirche ist. Es scheint demnach — was auch durch das Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff bestätigt wird —, dass die Gründung des ganzen Gebäudes nach dem ursprünglichen Plane geschah, und dass nur im Auf- und Ausbau der Zeitgeschmack sein Recht geltend machte. Diess gilt, wie bereits erwähnt, von den Giebeln und Fenstern des Querschiffs, welche der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören mögen und von der noch spätern Paradiesvorhalle. Auch die Giebel der Seitenschiffe tragen das Gepräge einer spätern Baukunst als die Fenster. Ist daher der Reichthum des blinden Masswerks durch den einfachen Charakter der Architektur des Langhauses nicht gerechtfertigt, so erscheint die Abwechslung in der Art der Füllungen noch unpassender; am wenigsten aber dürfte der Nachahmung empfohlen werden, dass immer zwei Giebel nebeneinander die gleiche Verzierung haben, dann, dass der

dritte und vierte, der siebente und achte, nicht aber ebenso der erste und zweite, neunte und zehnte Giebel von gleicher Zeichnung sind. Ueber die Hässlichkeit der Verbindung von Fenster und Thüre an der Nordseite (Taf. 3) wird man auch nicht wohl im Zweifel sein. — Die Thürme sind in der Höhe des Langhauses mit diesem ungefähr gleichzeitig; die obern Stockwerke sind allmählich aufgeführt worden, und die Pyramiden sind zuerst von der Sonne des 16. Jahrhunderts beschienen worden.

Noch bleibt uns ein zum Dom gehöriger sehr merkwürdiger Bauheil zu betrachten übrig: der Kreuzgang. Auch er fällt in verschiedene Bau-Zeiten und Style. Der älteste Theil ist der südliche Gang (Taf. 7. Fig. 17); seine Formen sind sogar älter, als die des Chors, da hier noch der Rundbogen ungestört herrscht, und nur in der Ueberhöhung und dem Kleeblatt das Ende des Romanismus anzeigt. Wir haben hier Rundbogenarcaden über viereckigen Pfeilern, deren Ecken durch eingesetzte Säulen verziert sind. Die Einfassungsbögen sind nach oben etwas elliptisch überhöht und durch eine schmale Deckschicht ausgehen. Jede Arcade ist durch drei kleinere Bögen getheilt, die auf zwei freien und zwei Pfeiler-Hallsäulchen aufsitzen. Diese Bögen sind aber nicht gemauert, sondern aus Steintafeln geschnitten, deren Fugen — noch durch ein Viereck, eine Rosette oder dergl. durchbrochen — auf den Säulchen aufsitzen. Das obere Stockwerk entspricht dem untern in den Formen des spätromanischen Styles. Gewöhnlich hält man diesen Theil für älter als den jetzigen Dom; was indess nicht zu erweisen ist. Gewiss ist nur, dass man die Formen dieses Kreuzganges bereits in der zweiten Hälfte des 12., aber auch noch zu Anfang des 13. Jahrhunderts angewendet hat.

Der östliche Flügel des Kreuzganges (Taf. 7. Fig. 18) hat ein eigenthümlich altgothisches Gepräge. Die spitzbogigen breiten Arcaden sind mit kleinem Bogenwerk über Säulchen ausgesetzt, das in aufsteigenden und gebrochnen Spitzbögen und Dreipässen dazwischen, alles aus Steinplatten geschnitten, sich fast wie gothisches Mäswerk ansimmt. Strebepfeiler treten vor den Arcadenpfeilern vor, gekrönt mit Lilien. Das obere Stockwerk entspricht wieder genau dem untern, wie es denn auch die gotlisch ausgeschnittenen Steinplatten hat. An dieser Wand befinden sich jene eigenthümlichen Zeichnungen eingekratzt, von denen ich im Abschnitt Malerei dieses Bandes p. 5. Mittheilung gemacht. Ausser den dort nachgebildeten Figuren erkennt man noch einzelne Erzbischöfe von Magdeburg mit ihrem Namen, so dass wahrscheinlich die ganze Folge derselben daselbst aufgeführt war. Der letzte in der Reihe ist Ericus Markgraf von Brandenburg, der von 1283 bis 1295 regierte, so dass wir zu ihm eine chronologische Bestimmung über die Wandverzierung und zugleich über den Bau dieses Flügels haben.

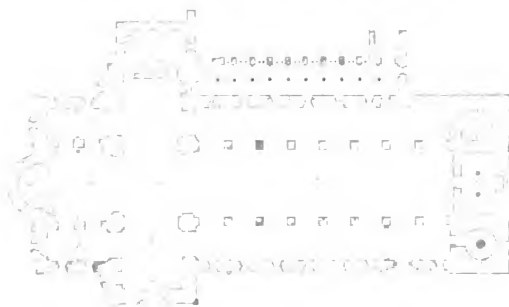
In dieser Abtheilung befindet sich der ehemalige Capitelsaal (jetzt zum Provinzialarchiv benutzt). Er ist vornehmlich merkwürdig durch die darin verwendeten antiken Säulen und Capitale aus dem alten Dom. Sehr wälderisch ist der Baumeister nicht mit den Dingen umgegangen, da er gelegentlich die Capitale als Basen zu benutzen gewusst.

Die Nordseite des Kreuzganges zeichnet sich durch einen Einbau von ausserordentlicher

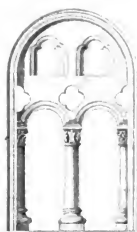
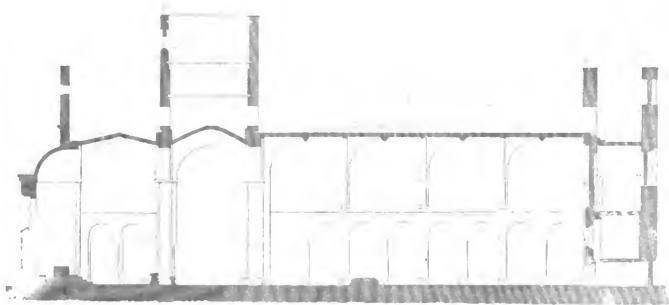
Schönheit und Eigenthümlichkeit aus. Es ist eine Art Capelle gegenüber von dem Eingang zum südlichen Kreuzschiff, achteckig, ohne Altar, mit Sitzen ringsum, von ungewisser Bestimmung. Durch weite und hohe Fensteröffnungen dringt Luft und Licht; zwischen ihnen steigen Gewölbträger auf; aber zwischen den Gewölbrippen ist kein Gewölbe; sondern über einer jeden eine mit Rosetten und Dreipässen durchbrochene Wand. Die Decke selbst wird durch Steinplatten gebildet, die horizontal auf gedachte Wände gelegt sind. Die Formen sind von grosser Reinheit und weisen auf den Anfang des 14. Jahrhunderts. Etwas später dürfte die Westseite sein, die auch noch in durchaus edler Gothik ausgeführt ist.

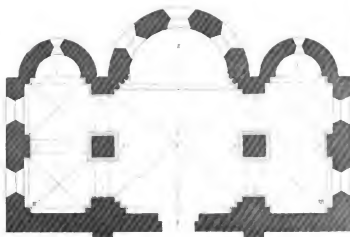
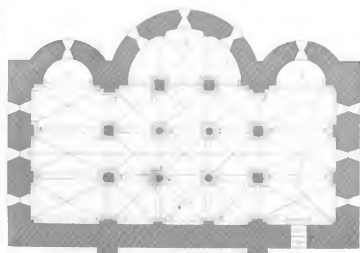
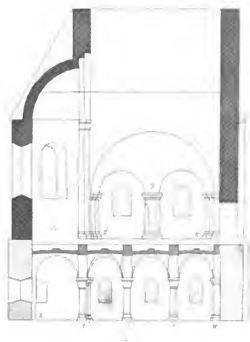
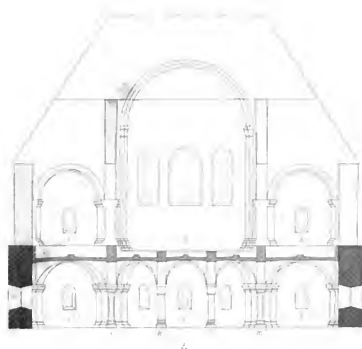
Der vom Kreuzgang eingefasste Kirchhof ist zu einem freundlichen Garten umgewandelt und dient dadurch dem Kreuzgang selbst zur wohlthuernden Zierde.





ST. PETERSKIRCHE IN KITZBUHTEL

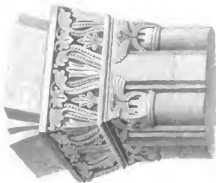




DES RECHERCHES ET CONSTATS

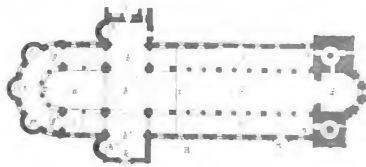
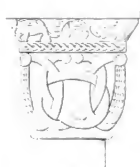
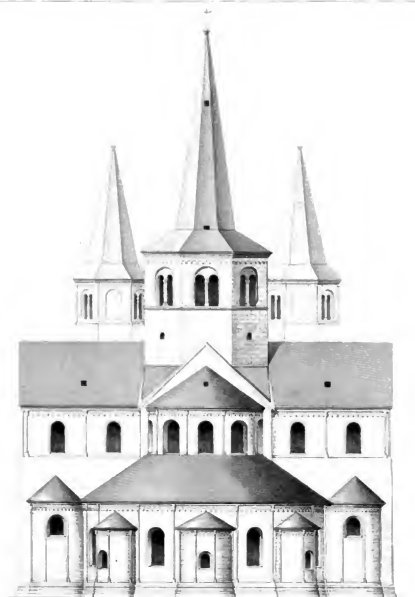


THE INTERIOR OF THE MONASTERY OF SAINT PETER, LUXEMBOURG

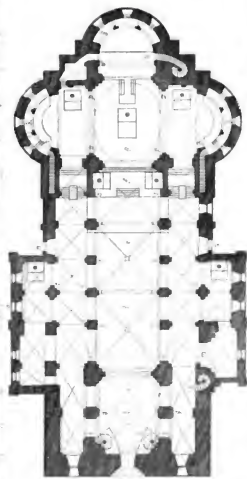
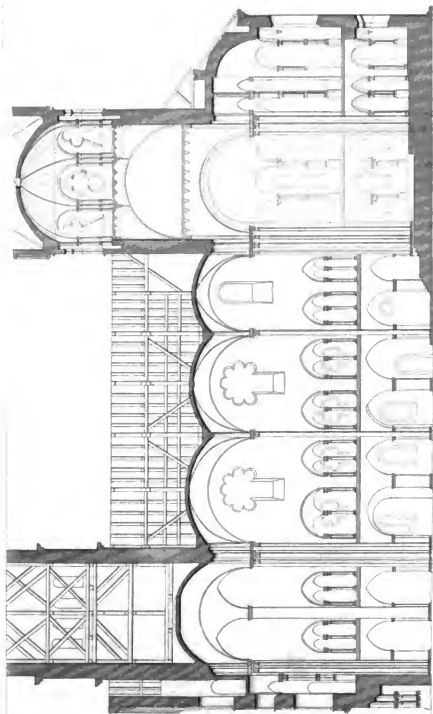




Architectural drawing of a church or fortress complex, oriented vertically.

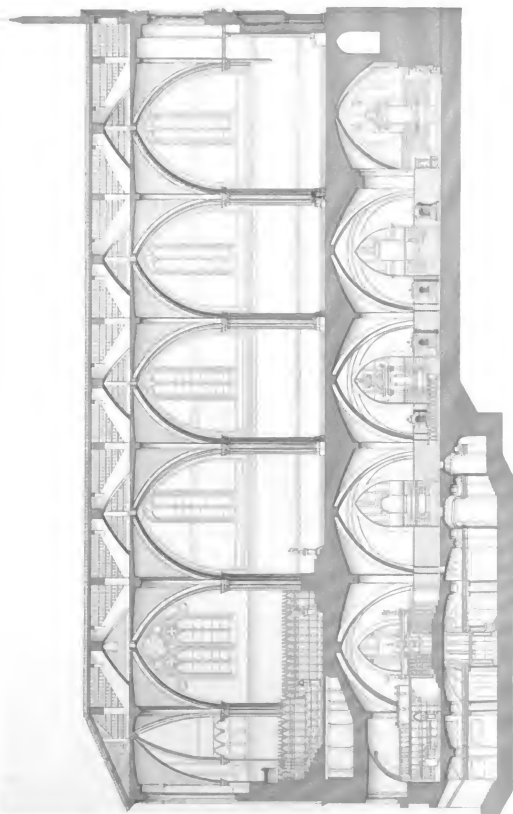


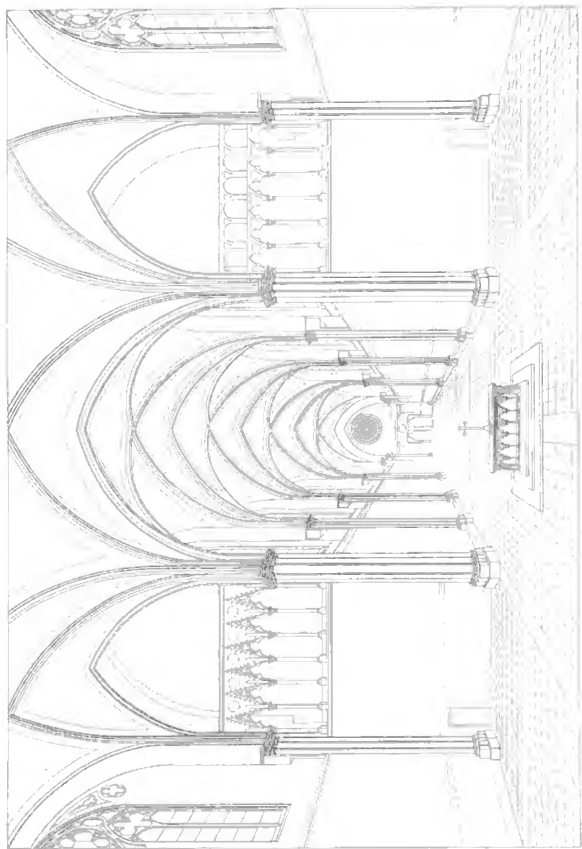




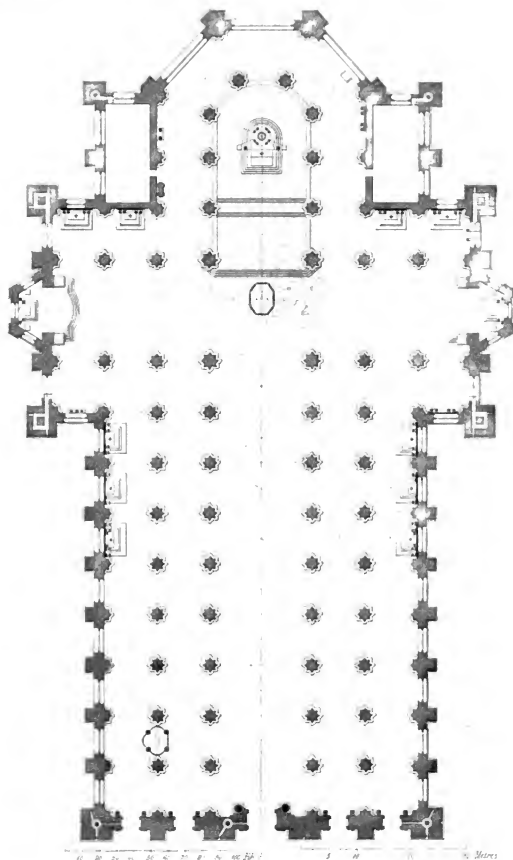
1. The interior of the church, showing the nave, choir, and apse.
 2. The exterior of the church, showing the facade and the tower.
 3. The plan of the church, showing the layout of the nave, choir, and apse.
 4. The section of the church, showing the height of the nave, choir, and apse.

THE INTERIOR OF THE CHURCH, SHOWING THE NAVE, CHOIR, AND APSE.





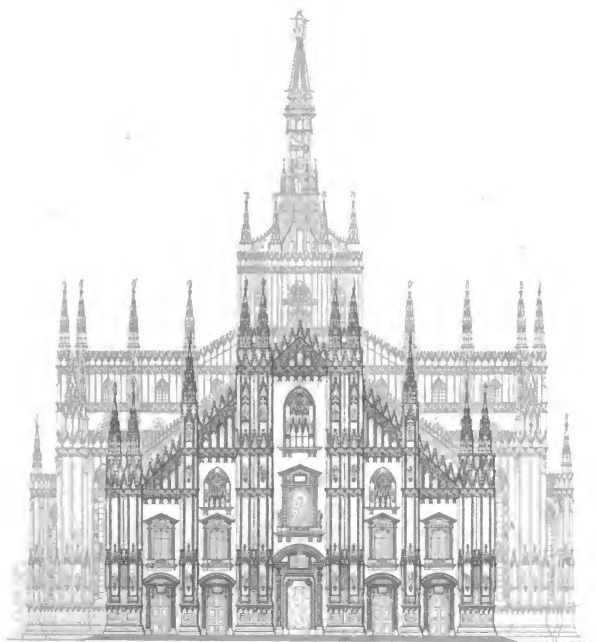




TEMPLE OF MARS ULTOR

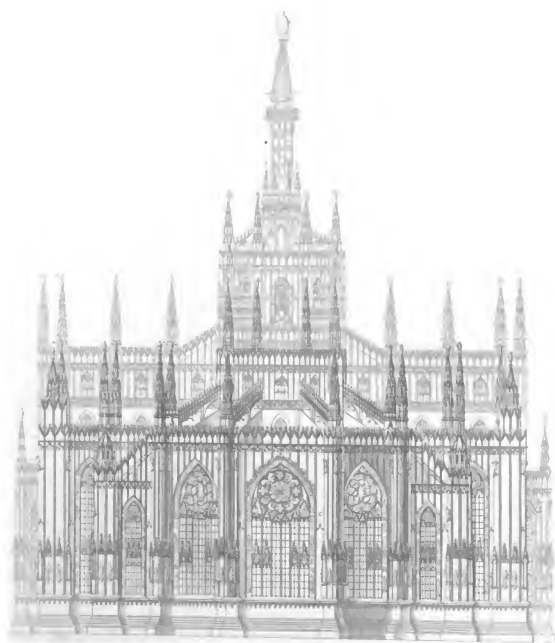


10. 11. 1905. 10. 11. 1905.

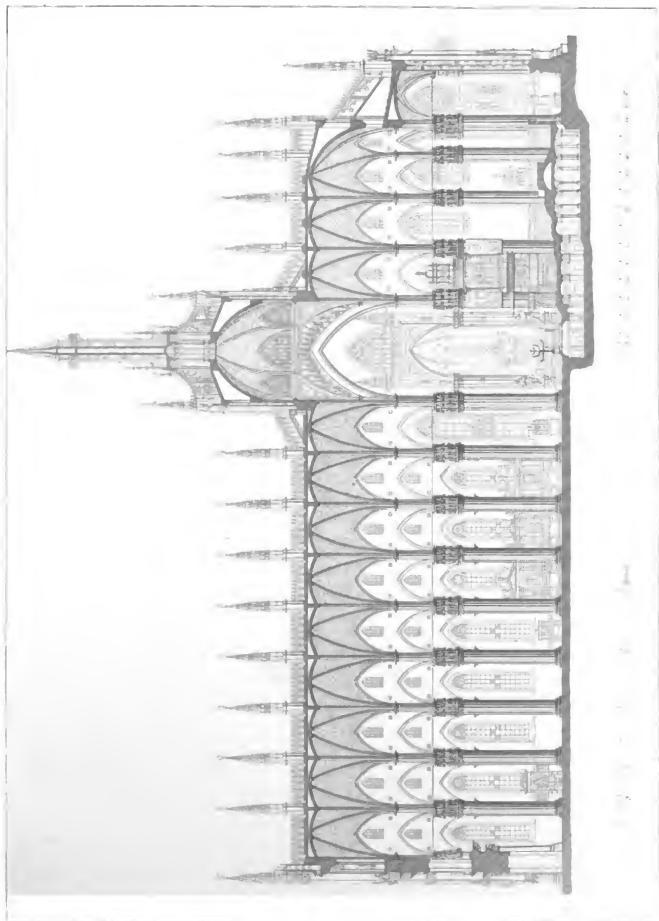


3 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350 360 370 380 390 400 410 420 430 440 450 460 470 480 490 500 510 520 530 540 550 560 570 580 590 600 610 620 630 640 650 660 670 680 690 700 710 720 730 740 750 760 770 780 790 800 810 820 830 840 850 860 870 880 890 900 910 920 930 940 950 960 970 980 990 1000

WORMS



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



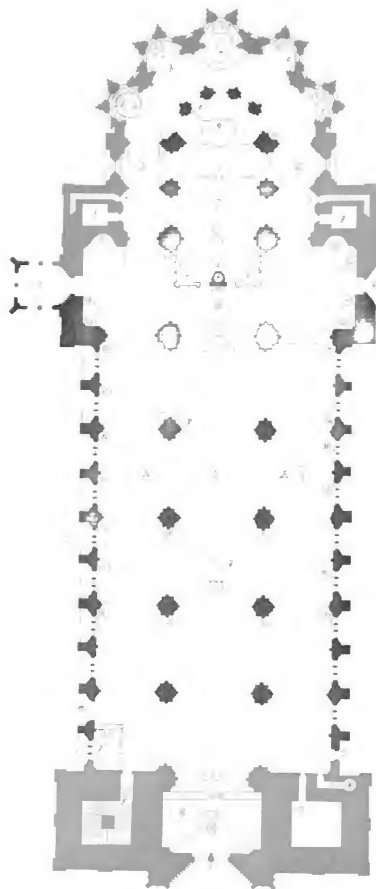
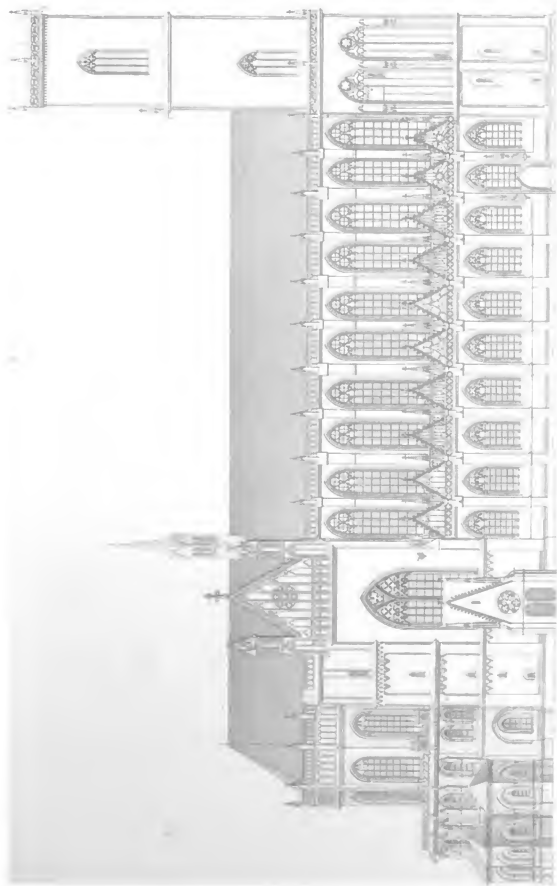


Figura de la planta de la Basílica de San Domènec de Girona.

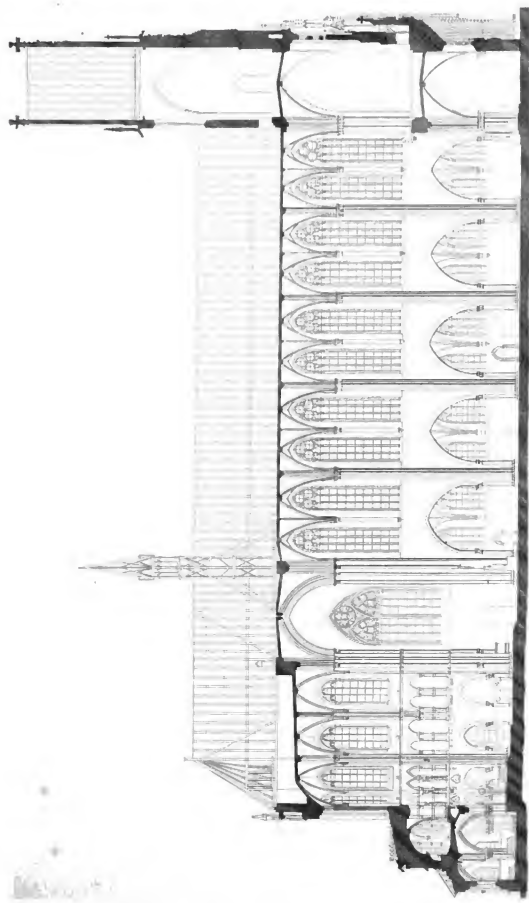


THE CHURCH OF THE BLESSED VIRGIN





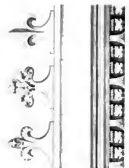
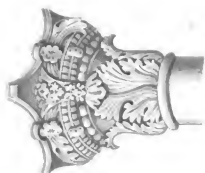
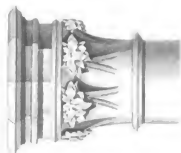
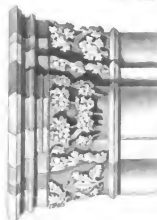
DER DOM VON MAGDEBURG

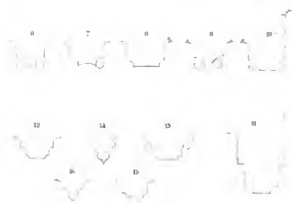
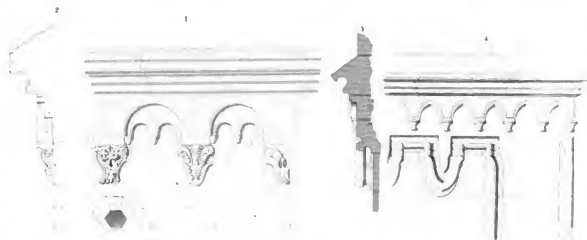


PLAN

WEST WALL TOY MATERIALS

1850





EDM. ZU MADDEDEDE.

ZWEITE ABTHEILUNG.

B I L D N E R E I.

GRABSTEIN DER AGNES BERNAUER BEI STRAUBING.

Mit einer Bildtafel.

Auf dem St. Peters-Friedhof bei Straubing an der Donau steht eine kleine gotische Capelle, und innen an der Wand ein Grabstein, den wir hier in Abbildung mittheilen, beide das Gedächtniss einer rührenden und ergreifenden, ja erschütternden Geschichte aus dem bayrischen Fürstenhause, zugleich aber auch ein Zeugniß ausgebildeter Kunstthätigkeit in Bayern in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Capelle und Grabstein sind der durch ihre Schönheit, ihre Liebe und ihren grausamen Tod berühnten, vielbeklagten und vielbesungenen Agnes Bernauer gewidmet.

Albrecht, des Herzogs Ernst von Bayern einziger Sohn, geb. 1396, schön von Gestalt und Antlitz, fromm und ritterlich erzogen, leutselig und weichen Herzens, war verlobt mit einer württembergischen Prinzessin Elisabeth, die aber bereits im Stillen über ihre Hand verfügt hatte und eine Verbindung mit ihrem geliebten Johann Grafen von Werdenberg der bayrischen Herzogskrone vorzog. Diess geschah 1430 und Albrecht erfuhr die Flucht seiner Verlobten in Augsburg, und zwar zu anserlesen glücklicher Stunde. Denn hier sah er Agnes, des Baders Bernauer Tochter, ihrer Holseligkeit und Tugend wegen in der Stadt „der Engel“ genannt, und entbrannte in heftiger Liebe zu dem Mädchen. Es gelang ihm, Agnes unter dem Versprechen der Ehe zu bewegen, ihm auf sein Schloss Vohburg bei Straubing zu folgen, und hier lebten Beide — nach fast allgemeiner Annahme heimlich, aber vor Zeugen vermählt — mehrere Jahre im Genuss der beglückendsten Liebe. Herzog Ernst, der selbst nicht nach strenger Regel lebte und mehrere natürliche Kinder zu versorgen hatte, mag die Sache anfangs nicht sehr ernsthaft genommen haben. Als sich aber Albrechts Liebe dauernd erwies und die heimliche Ehe aufrichtig gemeint schien, glaubte der Vater nach vergeldlichen Versuchen der Ueberredung zu einer ebenbürtigen Ehe, Gewalt gegen die „Missheirath“ anwenden zu müssen. Es wurde im J. 1434 ein Turnier zu Regensburg ausgeschrieben, zu welchem ausser dem Pfalzgrafen Johann von Amberg und seinem Sohne Christoph und vielen Herren der bayrischen Ritterschaft auch Herzog Albrecht erwartet wurde. Als er aber vor den Schranken erschien, ward er zurückgewiesen, weil er, wie man ihm bedeutete, gegen die Gesetze des Ritterthums gefehlt, und „mit einer Dirne in der Unehe sitze.“

Hierüber auf das äusserste empört, erklärte er öffentlich Agnes für seine rechtmässige Gemahlin, führte sie in das Schloss zu Straubing, hielt ihr einen Hofstaat und liess sie „Herzogin“ nennen. Damit war das Mäss von des Vaters Geduld erschöpft, und als vollends im J. 1435 (11. Sept.) sein Bruder Wilhelm starb fast zugleich mit einem kaum gebornen Sohne, und auch das zweite Kind, das erst nach des Vaters Tode zur Welt kam, wenig Lebenskräfte zeigte und somit das herzogliche Haus in Gefahr war auszusterben: da beschloss

L. FORTNA'S Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Bildtafel.

Herzog Ernst, die Ehe seines Sohnes mit dem Angsbürger Bürgermädchen mit Gewalt zu trennen. Albrecht war gerade abwesend von Straubing; da ward Agnes auf Befehl des Herzogs Ernst überfallen, gefangen genommen, gefesselt und vor ein vom Herzog eingesetztes Specialgericht gestellt. Da ihr Untergang schon im voraus beschlossen war, so ward ihr ihre eile und nöthige Selbstvertheidigung im Verhör, wobei sie sich als Herzog Albrechts rechtmässige und von ihm als solche anerkannte Gemahlin darstellte, als „Staatsverbrechen“ angerechnet, das nur durch den Tod könne abgebußt werden. Dies Urtheil bestätigte Herzog Ernst und gab dem Richter von Straubing, Emeran Nusperger zu Kalmpurg, den Befehl, die Agnes in der Donau ertränken zu lassen. Dieser grausame Befehl ward sogleich vollzogen. Mit Stricken gelanden wurde das schöne, schuldlose Weib auf die Donaubrücke geführt und im Angesicht des Volks von Henkers Armen in die Donau gestürzt; ja als diese — erbarmender als Menschenherzen — sie auf ihren Wellen aus Ufer tragen wollte, damit der Halbernf der Sterbenden eine Seele zur Rettung bewege, sprang der Henker herbei, fasste mit einer Stange ihr goldenes Haar und stieß sie so unter die Wogen, dass das Leben entwich.

Längst ist diese That barbarischer Staatsraison vom moralischen Bewusstsein des Volks, von der Dichtkunst und der Geschichte gerichtet, und wirkungslos verhallen stets die Versuche ihrer Rechtfertigung; allein möglicher Weise ist in diesem Gericht einem Manne Unrecht gethan, nemlich dem Vizthum von Straubing, Heinrich Nothhaft, dem der schreckliche Justizmord der Agnes zur Last gelegt wird. Es existieren leider! keine Acten von diesem Prozess. Die ältesten Berichterstatter kommen aber darin überein, dass Herzog Ernst aus den Räten zu Straubing ein Specialgericht zusammengesetzt. Diese Räte waren im J. 1433 (nach Oeffele, Script. rer. boic. T. II. p. 319) Hans von Deegenberg, Jan Ramsperger, Wernhard Waldegker, Friedrich Ramsperger, Haymeran Nusperger, Caspar Torrer, Peter Rainer, Hans Sattpoger, Wignlaus Tegenperger, Paulus Aresinger, Ulrich und Conrad Dachawer, Jorg Waldegker und Hans Pelhamer. Der Vizthum von Niederbayern, Heinrich von Nothhaft, schon durch seine Würde diesem Gericht fern, scheint auch der ganzen Handlung von Anfang an fremd geblieben zu sein; wenigstens hat ihn Albrecht gewiss für unbetheiligt an dem bösen Handel gehalten; denn er bestätigte nicht nur bei seinem bald danach (1438) erfolgten Regierungsantritt den Heinrich v. Nothhaft als Vizthum von Straubing, sondern er verlieh ihm auch 1439 die Veste Lenzauenstein in der Lengefelder Herrschaft (mit Vorbehalt der Öffnung) und ernannte nach seinem Tode 1440 den Emeran v. Nothhaft und nach diesem 1446 Albrecht v. Nothhaft zu Nachfolgern in seinem Amte. Dagegen erhielt der Richter von Straubing, Emeran Nusperger, bedeutende Geschenke vom Herzog Ernst im J. 1435.

Der Leichnam der unglücklichen Agnes wurde aus der Donau gezogen und auf Befehl Herzog Ernsts auf dem St. Peters-Kirchhof begraben. Albrecht erfüllte den Vorgang — wie es scheint — erst bei seiner Rückkehr nach Straubing. Sein Schmerz kannte keine Grenzen. Nachdem er aus der Betäubung, die ihn besinnungslos niedergeworfen, wieder zu sich gekommen, schwur er in heftigster Aufregung, nicht zu ruhen, bis er an seinem Vater und dessen blutigen Rathgebern allen blutige Rache genommen. Zu diesem Ende begab er sich

zu seinem Vetter, Ludwig dem Gebarteten von Ingolstadt, und beredete ihn, der ohnehin gern Handel hatte mit Herzog Ernst, ohne Mühe zu gemeinschaftlicher Fehde gegen seinen Vater, wobei er, hingerissen von Rachedurst, mit Feuer und Schwert sein eignes Erbe verheerte.

Man hat neuer Zeit diesen Kriegszug in Frage gestellt, da es an der nothwendigen Zeit dazu gefehlt habe. Der Grabstein nemlich der Agnes Bernauer sollte, so sagte man, ihren Tod auf den 12. October 1436 setzen, und Albrechts Vermählung mit Anna von Braunschweig erfolgte am 6. Nov. 1436. Da wäre denn freilich kaum für die Trauer und deren Zornausbrüche, geschweige für eine von so mancherlei Verhandlungen und Vorbereitungen abhängige Vermählung Raum und Zeit gewesen.

Dagegen existieren vorerst mehre Schriftstücke, welche die Ueberlieferung von den feindlichen Unternehmungen Albrechts bestätigen. Das erste ist die Instruction an den Kanzler Friedrich Aichstätter vom 28. Oct. 1435, den Herzog Ernst nach Wien zum Kaiser Sigismund sandte, sowohl um die Hinrichtung der Agnes Bernauer vor kaiserlicher Majestät zu rechtfertigen, als seinen Beistand zur Bekehrung Albrechts anzusprechen. — Das zweite Schriftstück ist der von Herzog Ernst für seinen „lieben Sohn“ den Herzog Albrecht ausgefertigte Geleitsbrief vom 3. Dec. 1435, dessen es natürlich ohne vorgängige Fehde nicht bedurft haben würde.* Der Grabstein selbst gibt deutlich das Jahr 1435 an, wie die Bildtafel zeigt; man hatte aber ^{vi} für VI genommen. — Endlich darf auch noch der von uns im IV. Bande mitgetheilte Grabstein von der Fürstengruft in der Frauenkirche zu München angeführt werden, auf welchem die Versöhnung zwischen Vater und Sohn in einer Weise dargestellt ist, die auf vorausgehende schwere Thaten deutet, da sich sogar der Löwe Bayerns herbeilässt, schmeichelnd an dem jungen Kriegermann emporzuspringen.

Der kaiserlichen Vermittlung gelang die Versöhnung. Albrecht verliess Ingolstadt und kehrte zu seinem Vater zurück unter Bedingungen, die der harte Fürst jetzt ohne Besorgniss übler Folgen dem liebeerfüllten Herzen des Sohnes gewähren konnte. Es hatte nemlich Agnes, vielleicht im Bewusstsein der sie umringenden Gefahr, im Kreuzgang der Carmeliter zu Straubing sich eine Gruft nebst Altar erlaufen lassen. Eine von Herzog Albrecht und seinem Vater dem Herzog Ernst gemeinsam abgefasste und mit beiderseitigen Insignen versehene Urkunde vom 13. Dec. 1435 und vom Ostersonntag 1436, durch welche an diesem Altar eine tägliche Seelenmesse, dergleichen andre kirchliche Feierlichkeiten und Gebete für die „Ersame und Erbare Frawen Agnesen die Bernawerin, der Got von Himel gnadig und barmherzig sei“ für jetzt und alle künftige Zeiten in Ewigkeit festgesetzt werden, lehrt uns die Bedingung kennen, die der tiefbetrübte Sohn gestellt, und die der Vater — wenn auch, wie es scheint, etwas zögernd — eingegangen. — Inzwischen war es damit noch nicht abgethan. Eine zweite Urkunde vom 22. Juli 1436, ausgefertigt von Herzog Ernst, und „zu merer und Ewiger Bestätigung“ auf dessen besondere „Bitte an den hochgeborn Fürsten unsern lieben Son Herzogen Albrechten“ auch mit dessen Insignel versehen,

* Beide Schriftstücke sind abgedruckt bei Litowsky, Agnes Bernauerin etc. München, 1500.

ordnet den Bau einer Capelle auf dem St. Peters-Friedhof bei Straubing und eine ewige Messe darin und einen ewigen Jahrtag für Agnes Bernauer. Dies ist die Capelle, von der Eingangs dieser Abhandlung die Rede war, und in welcher der Grabstein der Agnes Bernauer noch heute steht.

Wie tief und fest die Liebe zur schönen und guten Agnes im Herzen Albrechts wurzelte, dafür gibt es auch mancherlei Belege. Den Heiraths-Vertrag mit Prinzess Anna von Braunschweig verschob er, obwohl die Vermählung bereits am 6. Nov. 1436 stattfand, auf den Tag der H. Agnes, d. i. den 21. Jan. 1437. Noch einmal, 11 Jahre nach Agnesens Tode, im Jahre 1447 an demselben, ihm besonders heiligen Tag, stiftet er von neuem Seelenmessen und Opfer mit mildthätigen Spenden an Arme und Nothleidende am Altar bei den Carmelitern und schenkt diesen zu diesem Zweck mehrere Bauerugüter.

Wenden wir uns nun zu dem Grabstein auf unser Bildtafel, so ist es unmöglich, die rührende Schönheit der hier abgebildeten Gestalt zu verkennen. Das Haupt, in einen Schleier gehüllt, liegt mit halber Kopfeigung auf einem Ruhekissen. Umschlössen von einem langen, weiten, mit Plüsch besetzten Mantel, den sie unter beide Arme geschlagen, halt sie in gekreuzten Händen eine Schnur, die es ungewiss lässt, ob man ein Paternoster oder einen Strick darin erkennen soll. Die Augen sind geschlossen. Wangen und Lippen, dergleichen die Finger sind aufgeschwollen, wie bei Ertrunkenen gewöhnlich; sonst liegt sanfte Ruhe auf dem Angesicht. Zwei Hundchen sind rechts und links neben den Füßen angebracht, von denen der eine schmeichelnd emporklettert, der andere das Aussehen eines ertränkten, wenigstens eines todtten Thieres hat.

Der Stein ist von rothem Marmor und aller Wahrscheinlichkeit nach gleichzeitig mit der Capelle, in welcher er steht. Der Künstler, der das Werk gemacht, ist nirgends genannt. Er hat sich aber daran als ein Meister von edlem, einfachem Geschmack und von warmem Gefühl gezeigt. Die ganze Auffassung ist wie die einer heiligen Dulderin, und nicht ohne Bedeutung hat er das Symbol der Treue, der Treue bis in den Tod angebracht. Das Gesicht hat so individuelle Züge, dass es nach der Todtenmaske modellirt zu sein scheint, was nach der gegebenen Erzählung freilich nicht wohl möglich gewesen. Aber ein Bildniß der Todten muss der Künstler gehabt haben. Und desshalb ist auch wohl Albrecht der Besteller des Steins gewesen, nicht Ernst, der Erbauer der Capelle. Der Stein, der liegend steter Beschädigung ausgesetzt war, ist 1785 auf Befehl des Kurfürsten Karl Theodor, aus Achtung vor den Denkmälern bayrischer Geschichte, aufrecht an der Mauer der Capelle befestigt worden. Ob die Gebeine Agnesens hier, oder bei den Carmelitern ihre endliche Ruhestatt gefunden, ist nicht mit Gewissheit ermittelbar.

KAISER OTTO DER GROSSE VOM HAUPTPORTAL DES DOMES ZU MAGDEBURG.

S. F. hoch.

Mit einer Bildtafel.

So weit wir die Kunstgeschichte befragen, zeigt sie uns in allen Zeiten und bei allen Völkern die Bildnerei vor der Malerei entwickelt. Zur Zeit des Phidias begnügte sich die Malerei noch mit schattenlos colorierten Umrissen; hundert Jahre vor Giotto ward Nicola Pisano Wiederhersteller der Kunst in Italien; in Deutschland sehen wir meisterhaft ausgeführte Elfenbeinschnitzwerke schon zu Kaiser Heinrichs II. Zeit, und am Schluss des 12. Jahrhunderts Statuen aus Holz und Stein (in Freiberg, Wechselburg etc.), die nahebei vollkommen genannt werden können, während gleichzeitige Malereien sich noch kaum von den Fesseln des byzantinischen Schematismus losmachen können.

Ich habe auf dem vorhergehenden Blatt (eine Mauerzeichnung im Domhof zu Magdeburg) ein Beispiel gegeben von der Kunst zu zeichnen am Anfang des 14. Jahrhunderts. Der Totaleindruck der Zeichnung lässt durchaus auf eine Künstlerhand schliessen, wenn auch Mängel in der Ausführung Zweifel erregen sollten. Die Statue des Kaisers Otto, welche unsere Bildtafel zeigt, fällt ungefähr in dieselbe Zeit; — aber welch ein Abstand in Bezug auf künstlerische Vollendung! Freilich muss ich sogleich — Missverständnissen vorzubeugen — die Bemerkung hinzufügen, dass die beiden roh geformten und unverständlich angesetzten Hände einer modernen Restauration, wahrscheinlich der Arbeit eines gewöhnlichen Steinmetzen angehören, durch die namentlich der linke Arm ganz ausser Verhältniss und die (noch erhaltene alte) Spitze des Scepters nicht in richtiger Verbindung mit dem Handgriff erscheint.

Kaiser Otto wird als Gründer des Domes von Magdeburg an und in diesem Tempel vielfältig verherrlicht. Gegenwärtige Statue aus feinem Sandstein steht an dem Pfeiler, welcher das Hauptportal an der Westseite in zwei Eingänge theilt. Die Gestalt des Kaisers ist, wie die Geschichte ihn schildert, gross und kräftig; gerade und fest, aber nicht steif, sitzen Kopf und Hals zwischen den Schultern und die gleichmässige, sichere, leichte und scharfe Bewegung mit halber Richtung nach oben geben allein schon ein mit klarem Bewusstsein auf charaktertreue Darstellung berechnetes Bildniss des mächtigen, thatenfrohen Herrschers. So ist — wenigstens der Absicht nach — die Haltung der ganzen Gestalt fest und sicher. Sie leidet nur durch das Missverhältniss des rechten Beines, dessen Oberschenkel zu kurz ist; vielleicht auch durch die nicht ganz richtige Entwicklung des Körpers an der rechten, in Ruhe befindlichen Seite.

Die äussere Erscheinung betreffend, so hat der Künstler den Kaiser offenbar in seiner Herrscherwürde darstellen wollen; allein er vernied das strenge Kostüme. Das ist nicht die Kaiser-, nicht die Krönungskrone, nicht der Krönungsmantel, nicht der Scepter noch der

Reichsapfel Karls des Grossen! Es ist dies ein bemerkenswerthler Umstand, aus dem wir sehen, wie eifrig die Bildnerei bemüht gewesen, sich das Recht der freien Formenbildung zu sichern, das — was z. B. den Faltenwurf betrifft — durch den schweren Kaisermantel offenbar sehr beeinträchtigt gewesen wäre.

Und gerade um den Faltenwurf scheint es dem Meister besonders zu thun gewesen zu sein. Denn nicht nur, dass er das Gewand mit Verstand und Geschmack gelegt, so geht er auch so gründlich auf jede, auch die kleinste Form ein, prägt jede Falte und jeden Bruch so genau aus, dass keine Stelle unklar oder willkürlich behandelt ist und zeigt in der Modellierung der Gewandkanten ein so feines Gefühl für Lebendigkeit, und Mannichfaltigkeit der Bewegung, wie es sonst nur der durchgebildetsten Kunst eigen ist. Ebenso bewahrt er einen überraschend richtigen Kunstsinn in den Gegensätzen zwischen grösseren Flächen und solchen, die durch gezogene Falten unterbrochen sind.

Wenn uns nun dennoch diese Statue nicht das Gefühl der Befriedigung gibt und wir vielmehr noch eine gewisse Unfreiheit wahrnehmen, so hat das zunächst seinen Grund in zwei Mängeln, welche der Künstler wahrscheinlich vermieden haben würde, hätte er seine Statue nach einem Thonmodell ausgeführt. Es scheint aber, dass er sie ohne Weiteres aus dem Stein herausgehauen, und so mag es gekommen sein, dass sie in den Verhältnissen nicht ganz stimmt, dass namentlich die rechte Hüfte zu hoch sitzt, der Kopf ein wenig zu schwer und ebenso, dass der Schwerpunkt nicht recht getroffen ist, was der Gestalt etwas Uebergewicht nach ihrer rechten Seite gibt.

Dessenungeachtet bleibt sie ein sehr verdienstvolles Werk, das uns die deutsche Bildnerei zu Anfang des 14. Jahrh. in schöner Fortbildung der überlieferten Kunstthätigkeit vor Augen stellt.

Ueber dem Haupte des Kaisers, unter dem Baldachin, ist eine von Wolken umgebene segnende Hand zu bemerken. Es ist dies „die Hand Gottes“ und unzweifelhaft der Gedanke damit ausgesprochen, dass Otto als König „von Gottes Gnaden“ an seiner hohen Stelle gestanden.

Der sechsseitige, mit einer Fiale endende Baldachin ist, wie die Console, darauf der Kaiser steht, noch besonderer Beachtung werth, da man aus den der vollendeten Gothik angehörigen Formen derselben auf die Zeit der Anfertigung der Statue einen ziemlich zuverlässigen Schluss ziehen kann.

DIE BILDNEREIEN DER CHORSCHRANKEN

IN DER

LIEBFRAUENKIRCHE ZU HALBERSTADT.

4 F. 3 Z. hoch.

Hierzu vier Bildtafeln.

Mit Recht hat die neuere Kunstgeschichte einen grossen Werth auf den Kunstschmuck der Liebfrauenkirche zu Halberstadt gelegt. An sehr umfassenden Werken treten uns hier die Hauptfragen über die Entwicklung der deutschen Kunst in ihren ersten Lebensläufen entgegen, während jene selbst einen früher unbekannten Zusammenhang mit einer ausgezeichneten Kunstthätigkeit in andern Gegenden der sächsischen Lande ans Licht stellen. Obwohl nun nur die Bildnerien der Chorschranken den Gegenstand unserer Darstellung bilden, so werden wir doch nicht umhin können, zum klareren Verständniss derselben, einen Blick auf den Gesamtschmuck der Kirche, wie auf den Bau selbst und seine Geschichte zu werfen.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilica mit überhöhtem Mittelschiff, das durch je acht Rundbogen, die auf viereckigen Pfeilern aufsitzen, nach den Abseiten sich öffnet. Das Querschiff ist von gleicher Höhe wie das Mittelschiff, und zerfällt in drei Abtheilungen, deren jede ein Quadrat zur Grundfläche hat. Das Chor von gleicher Grundfläche schliesst mit einer halbkreisförmigen Absis. An den vier Ecken der Kreuzung steigen Pfeiler empor, auf welchen weitgespannte Bogen aufsitzen. Durch (ungefähr 12 F.) hohe Schranken, welche in der Flucht des Mittelschiffs durch das Querschiff gezogen sind, und durch welche Thüren führen, hat das Chor eine doppelte Länge erhalten, aber die Kirche ihr Querschiff eingebüsst. Mittel- und Querschiff, so wie das Chor waren ursprünglich flach überdeckt, die Seitenschiffe schreinen Kreuzgewölbe gehabt zu haben. Zu Seiten des Chors befinden sich in fast gleicher Länge und halber Breite zwei, mit Tonnengewölben überdeckte Capellen mit Altarischen. Alle Fenster sind rundbogig mit einfach schräger Laibung ohne Gliederung. So auch sind die Thüren, mit horizontalem Sturz unterm Halbkreis. Capitäle und Basen der Pfeiler sind aus Platten und Rundstäben oder Wulsten zusammengesetzt, aber mit so lebendigem, aus der antiken Kunst geschöpftem Schönheitssinn für Verhältniss und Ausdruck der Form gebildet, dass man darüber ihre Einfachheit ganz vergisst. Ein Hauptportal an der Westseite fehlt; hier schliesst sich ein grosser, spätgothischer Kreuzgang an. In Südwesten ist eine geräumige mit vier Kreuzgewölben überspannte (Tauf-) Capelle, und eine spätere der H. Barbara gewidmete an der Südseite. Zwei Thürme erheben sich an der Ostseite und zwei an der Westseite, in deren oberen Stockwerken Doppelfenster mit Zwergsäulen und Rundbogen Licht und Schmuck verleihen.

Dieser Bau, wie er jetzt besteht, ist (in seinen Haupttheilen) das Werk des Bischofs Rudolph, von ihm selbst als Architekt ausgeführt: reich ausgeschmückt und eingeweiht im

J. 1146*, dessgleichen zu seiner Grabstätte erlesen, welche in der Mitte des hohen Chors durch seine darüber liegende Bildniss-Bronzefigur bezeichnet ist. Später (vielleicht sogar erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh.) wurden statt der flachen Decke Gewölbe eingezogen, wodurch der Bau wesentliche Veränderung seiner Gestalt und Anlage nicht erfuhr. Auch mussten theilweis, namentlich im Mittelschiff, neuester Zeit die Gewölbe weggenommen werden, um der flachen Decke aller Construction wieder Platz zu machen.

Wandgemälde.

Besonders reich ausgestattet war die Liebfrauenkirche mit Malereien**, an den Wänden des Mittelschiffs, des Chors und der Chornische, wie auch der Seitencapellen neben dem Chor. An den Wänden des Mittelschiffes war unterhalb der Fenster ein Fries von bunten Blättern romanischen Stils hingezogen, auf welchem die gemalten Fenstereinfassungen mit ihren Säulchen aufzussen. Auf den Flächen zwischen den Fenstern waren einzelne Gestalten mit Spruchbändern in Händen gemalt und durch die Sprüche darauf als Propheten kenntlich gemacht; lebendige, aber doch lebendig bewegte, ausdrucksvolle Gestalten von unverkennbarer, obschon unansehnlicher Formenschönheit. In den letzten Feldern gegen Westen waren, statt einer ganzen, zwei Halbfiguren über einander: David mit „Ecclesia“, Salomo mit „Regina Austria.“

Die Malereien der vordern Chorbände waren so zerstört, dass keine erkennbare Spur davon auf uns gekommen. An den Flächen zwischen den Fenstern des Chors standen die vier grossen Propheten (den Daniel s. Denkmale I. Malerei p. 7), Rankenwerk bedeckte die Gewölbe. An den Gewölben der Kreuzung so wie an den Gurtbogen war figürliche und andere Bemalung angebracht, davon wenig auf uns gekommen. In der Chornische aber sah man drei Abtheilungen Gemälde über einander: in der untersten vier Medaillons: Maria weiht einen Ritter zum heiligen Kampf; der Ritter besteigt sein Ross; er wird verwundet aus der Schlacht getragen; und er erhält den Siegeslohn. In der mittlern Abtheilung standen zwischen den Fenstern einzelne Heilige; in der Hallkuppel aber war Maria auf dem Thron mit je drei Heiligen zu beiden Seiten angebracht. Die Einfachheit der Conception des gesamten Gemäldeschmucks, die wirkungsvolle Grösse der Figuren gehen mit dem rein symbolischen,

* Die Halberstädter Chronik, welche mit 1299 abschliesst, sagt von ihm: Chr. Halb., ed. Schatz (S. 39 p. 57): *Basileum quoniam S. Marie Virginis infra Urlem, nam prius parvula ac deformis erat, a fundamento devotissime renovavit et Dei genitricis expensis ei necessarias in hoc opus satis miraculose quam sepius procurante, tandem ecclesiam, ut nunc cernitur, venustissime consummavit, multaque ad usum ei decorem (sic!) ejusdem templi liberaliter erogatis, ipsum honore congruo deduxit anno videlicet Domini 1146. —* Von der hier angeführten ältern, kleineren Kirche, der Stiftung des Bischof. Arnold 996—1023, ist in dem Ueberbau der Westthürme noch ein Ueberrest erhalten. Vgl. v. Quast, Kunstld. 1845, Nr. 52 ff.

** Ich habe sie vor der Restauration nicht gesehen. Eine der Figuren habe ich nach einer früher gefertigten Durchzeichnung im I. Bd. der Denkmale, Malerei p. 7, mitgetheilt. Die Restauration hat auf überraschende Weise Modernes an die Stelle des Alten gesetzt, und höchstens dabei die Composition und Anordnung im Allgemeinen festgehalten, so dass die Kunstgeschichte des Mittelalters kein Interesse mehr daran haben kann. In der Chornische, wo man nur Fragmente des Alten gefunden, ist man dabei stehen geblieben, hat sie aber dergleichen „aufgefrischt“, dass von der „rafafelischen Schönheit der Köpfe“, welche im Kunstblatt 1845 gerühmt wird, nichts mehr wahrzunehmen ist.

von jeder dramatischen Beimischung freien Charakter der Darstellungen diesen eine sehr hohe Bedeutung und lassen ihre willkürliche Restauration oder Vernichtung um so mehr bedauern, als schwerlich ein ähnliches Beispiel gleich alt und gleich grossartiger, würdevoller Kirchenausmalung in Deutschland anzutreffen sein möchte.

Nur ohnehin sei noch der andern Malereien gedacht, welche in Nebencapellen sich finden, einer Madonna mit vier Aposteln, dazu mehrere Bischöfe in sehr alterthümlich byzantinischer Weise, in der Capelle an der Südseite neben dem Chor. Ueber dem Eingang zu dieser Capelle war der Tod der heil. Jungfrau gemalt. Die uberrührten Ueberreste des Gemäldes lassen darin ein höchst ausgezeichnetes Werk eines kölnischen Meisters vom Ende des 14. Jahrhunderts vermuthen. Derselben Schule, jedoch nur die Mitte des 15. Jahrhunderts, scheinen die Wand- und Deckenbilder der gleichfalls an der Südseite gelegenen S. Barbara-Capelle anzugehören. Aber auch sie haben unter der Hand der Restauration so viel von ihrer Eigenthümlichkeit verloren, dass sie unter den Denkmälern deutscher Kunst wohl noch an aber nicht mehr aufgeführt werden können.

Was von den Bildnereien der Liebfrauenkirche unzweifelhaft zuerst in die Augen fallen würde, wenn es noch an seiner ursprünglichen Stelle stünde, ist das grosse Crucifix, das jetzt in der Höhe des nördlichen Querschiffs an der Wand befestigt ist. Es ist, der Composition nach, dasselbe, welches über dem Hochaltar der Klosterkirche zu Wechselburg steht, von welchem ich in den „Denkmälern Bd. II. Bildnerie p. 20 eine Abbildung und Beschreibung gegeben. Dieses vorzügliche Werk (das ich weder bei Kugler * noch von Quast** erwähnt finde) gewinnt noch eine besondere Bedeutung durch eine erweiterte Nachbildung desselben im Dom zu Halberstadt. Hier nämlich steht über dem Eingang zum Chor auf einem denselben überspannenden horizontalen Gebälk ein colossales Crucifix mit kleeblattartigen Ausgängen. Das Kreuz selbst, woran der Heiland befestigt ist, hat eine Einfassung, welcher jene kleeblattartigen Ausgänge angehören. In diesen sind Engel angebracht, davon die beiden unten die Kreuzarme zu stützen scheinen, während der obere die Inschrifttafel mit „Jes. Naz. Rex.“ hält. Im untersten Kleeblatt liegt ein Greis, der das Kreuz umfasst. Unter Christi Füssen windet sich ein Drache. Zu seiner Rechten steht mit schmerzlich aufgehobenen Händen und Blicken Maria, auf einer Schlange, gegenüber Johannes, die Rechte an der Wange, auf einem alten König. Dann sieht man noch an jeder Seite einen Cherub auf einem Rad, und unter dem unteren Kleeblatt des Kreuzes zwei Engel, die es zu tragen scheinen. Ausserdem sind noch in der ganzen Länge des Gebälkes, in Halbfiguren, die zwölf Apostel angebracht. Man sieht, es ist in den Hauptzügen die Composition von Wechselburg; auch sind die Formen im Allgemeinen dieselben, wie dort und in der Liebfrauenkirche. Dennoch ist die Arbeit eine andere, in der Empfindung rohere, die das Gepräge einer spätern Nachbildung deutlich an sich trägt, ohne jedoch ganz aus dem Style gefallen zu sein. Sie fällt

Bildnerien.

Crucifix

* Kl. Schriften I. 439. II. 358. 576.

** Kunstblatt 1845.

aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Vollendung des Chors zusammen, somit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Ich habe die Aufmerksamkeit auf diese Arbeiten gelenkt, einmal weil sie uns ihren Zusammenhang mit der sächsischen Bildhauerschule und deren lange Nachwirkung darlegen, dann aber auch weil wir daran den Unterschied im Formgefühl verschiedener Zeiten und Kräfte vor Augen haben.

Die Chorschränken.

Das bei weitem bedeutendste Werk der Bildnerei übrigens in der Liebfrauenkirche ist der äussere Schmuck der Chorschränken; an der Südseite Maria mit dem Christkind auf dem Schooss; zu ihrer Rechten: Jacobus minor, Thaddeus und Jacobus major; zu ihrer Linken: Johannes, Simon und Philippus; an der Nordseite: Christus; zu seiner Rechten: Petrus, Bartholomäus und Matthias; zu seiner Linken: Andreas, Matthäus und Thomas. Diese Gestalten von Lebensgrösse in Hochrelief sind unter je sieben Arcaden sitzend vorgestellt. Unter ihnen hin läuft ein verzierter Sockel, mäandrisch verschlungenes Blattwerk, über ihnen hin zieht sich ein Fries, dessen Blätter sich um einen durchlaufenden gebogenen Stiel legen und nach oben stets eine regelmässige, dreitheilige Spitze bilden. An der Südseite (vergl. Taf. 4) ist der Mäander vollkommen in antiker Form ausgebildet und hier sind die durch die Ranken gebildeten Rundfelder auf sehr verschiedenartige Weise ausgefüllt, und zwar nicht nur durch vegetabilisches, sondern auch durch animalisches Beiwerk, wie z. B. durch einen Affen mit dem Apfel, durch eine Centaurin mit ihren Jungen u. dgl. m. Ganz oben schliessen die Schranken mit einer Bogenhalle von Zwergsäulen. Die Arcaden, welche die Manerblenden der Reliefs überspannen, sind rundbogig und zweitheilig; die Halbsäulen, welche ihnen zum Ruhepunkte dienen, sind dreitheilig. Die Capitäle bestehen aus denselben antikisirenden Krantwerk, wie die Friese; die Deckplatten sind einfach dreiseitig (Nr. 1 und 4) oder doppelt, mit Hohlkehlen und verkroßt (Nr. 2 und 3); die Säulenschäfte sind glatt, oben und unten mit einem Wulst umgeben; die Basis ist verdorben attisch. Senkrechte und wagrechte Linien nebst rechten Winkeln kommen nicht vor; keine Form ist rein gehalten, so dass eine in dieser Beziehung ganz getreue Abbildung schon darum nicht herzustellen war, weil Beschädigungen und Nachbesserungen von ursprünglichen Mängeln nicht zu unterscheiden gewesen wären. Ich habe mich begnügt, das Ungleiche und Unregelmässige in den Formen deutlich anzudeuten, z. B. auf Taf. 3 links die Wulste der Basis; auf Taf. 2 rechts die willkürliche Bildung derselben etc. Diese Unregelmässigkeit ist zwar keine notwendige, aber doch eine Folge der bei dieser Arbeit angewandten Technik. Diese Reliefs sind nemlich frei in stucco modelliert. Nun mag der Künstler, der bei seinen Figuren hinlängliche Formenkenntniss zeigt, entweder die architektonischen Gliederungen nicht genau genug gekannt haben (wie sich auch bei den trellielsten Miniaturen ein scheinbar absichtliches Verdrehen architektonischer Formen findet) oder durch die Bemühung um Perspective verwirrt worden sein, oder die Ausführung dieser Theile einer untergeordneten Hand übergeben haben, — kurz, sie sind vernachlässiget, mit Ausnahme der Ornamente, die eben so verständig modelliert, als geistreich erfunden sind.

In grossartig idealistischer Weise sind die Heiligen des Neuen Bundes aufgefasst, recht als die Grundpfeiler und Ecksteine der Kirche, und selbst wo dem Zufall ein Motiv entnommen ist, wie das Federspitzen bei Matthäus, um ihn als Evangelischreiber zu bezeichnen, ist damit der feierlichen Erscheinung kein Eintrag gethan. Dieser Geist symbolischer Auffassung beseelt die Darstellung durch und durch. Es sind aber nicht nur ruhige und saule Bewegungen, die wir an den Figuren wahrnehmen, sondern auch vollkommen harmonische, ohne Ecken und Widersprüche, und ohne Einförmigkeit. Gerade diese glückliche Verbindung von Gegensätzen, von Mannichfaltigkeit ohne Widerspruch, und würdevoller Ruhe ohne Monotonie sichert diesem Werk seinen grossen künstlerischen Eindruck.

Aber nicht minder wirkt es durch die Form. Unausgebildet zwar und oft unbeholfen erscheinen einzelne Theile, auch ausser Verhältniss und ohne genauen Zusammenhang, und doch kann man ihnen in der Anlage, in den einfachen breiten Massen die Grossartigkeit nicht absprechen. Welche mächtige Charakteristik herrscht in den Köpfen, welche Bestimmtheit ohne irgend einen kleinen Zug! Und wie hat der Künstler verstanden, bei Christus und Maria (auch bei Johannes und Jacobus minor) zu edleren Formen aufzusteigen!

Diese wirkungsvolle Darstellung wird nun ganz besonders geloben durch die Art und Weise, wie die Gestalten bekleidet sind. Hier zeigt sich der Künstler im ganzen Umfange seines Talents. Beschränkt auf Mantel und Unterkleid und auf den feierlich ernsten Charakter der streng ritual gehaltenen heiligen Figuren, ist er doch schon bei der blossen Anordnung der Gewänder so mannichfaltig, dass er nie sich wiederholt. Dazu vertheilt er seine Flächen, Züge und Brüche so richtig, dass man daran Gestalt und Haltung der Figur deutlich erkennt, und lässt die Gegensätze von breiten Flächen und schmalen, durch mannichfachen Licht- und Schatteuwechsel unterbrochenen Faltenzügen so anmuthig und mit so klarem Bewusstsein der Wirkung spielen, wie wir es sonst nur an den Werken classischer Kunst wahrzunehmen gewohnt sind. Dazu kommt, dass alle Formen der Gewandung bis in die kleinste Gefalte mit Verständniss durchgebildet, und so voll Leben sind, dass z. B. die äussern Ränder (weit entfernt von der gewöhnlichen steifen Einförmigkeit) gleichsam zu zittern scheinen in natürlicher Bewegung. Das ist es vornehmlich, was diesen Gestalten das Gepräge der Verwandtschaft mit der antiken römischen Kunst aufdrückt.

Diese kostbaren Bildwerke sind leider mehrfach beschädigt, namentlich haben die meisten Köpfe die Nasenspitzen eingehüsst. Von der ehemaligen Uebermalung sind auch nur noch wenige Reste vorhanden, und es ist besonders rühmend hervorzuheben, dass man bei der Restauration der Kirche, wo man an Säulchen und Capitalen und sonstigen Bantheilen Berlinerblau, Spangrün, Schwefelgelb und Zinnober nicht sparte, doch die Bildwerke der Chorschränken mit einem neuen Ueberzug verschont hat.

Unter den Besonderheiten der Darstellung möchte ich noch hervorheben, dass Maria weder einen Schleier, noch den Mantel über dem Kopfe hat, wie das sonst in der alten Kunst üblich ist, und dass ihr glatt gescheiteltes Haar in zwei langen Flechten über Schultern und Brust und Arme niedergeht; auch dass sie ohne irgend eine Beziehung weder zur Ge-

meinde, noch zum Kinde, wohl aber mit göttlicher Würde und Ueberlegenheit aufgefasst ist. Am segnenden Kind auf ihren Schooss wird es auffallen, nicht nur, dass es bekleidet ist, sondern dass es Rock und Mantel trägt, ganz in der Weise des Christuskindes von der goldenen Pforte zu Freiberg.

Fragen wir nach Meister und Entstehungszeit dieser Bildnereien, so geben weder Urkunden noch Chroniken eine Antwort. Das Einzige, was zu einer Zeitbestimmung führen könnte, die Einwölbung der Decken, lässt sich nicht mit Bestimmtheit ermitteln. Gewiss nur ist sie später erfolgt als der Bau der Chorschranken, da die Gewölbtträger an der Kreuzung einen Theil der Schranken und ihrer Arkaden bedecken, wie an der abgeschnittenen Mauerblende auf Taf. 3 ersichtlich ist. Wären die Gewölbe, wie es den Anschein hat und wie man früher unbestritten annahm, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, so würden die Schranken gleichzeitig mit dem Bau, oder alsbald nach seiner Vollendung aufgeführt worden sein. Dafür sprechen die sehr einfachen architektonischen Gliederungen und Formen, die von den reichentwickelten Ornamenten an Capitälen und Gesimsen bei Bauwerken der Umgegend sehr augenfällig verschieden sind. Hr. v. Quast (Kunstblatt a. a. O.) glaubt, geleitet durch Bausteueranschriften, die Einziehung der Gewölbe ans Ende des 13. Jahrhunderts verlegen zu sollen. In diesem Falle fällt ihre chronologische Bedeutung für die Chorschranken ganz weg.

Dem sei nun wie ihm wolle, so werden wir uns zur Bestimmung über die Entstehungszeit der fraglichen Bildnereien nach fremder Hülfe umsehen müssen, nach gleichartigen Werken anderer Orte; und da brauchen wir nur dem Fingerzeig zu folgen, der uns bereits durch das o. e. grosse Crucifix im nördlichen Querschiff der Liebfrauenkirche gegeben ist.

In der That ist die Stylverwandschaft zwischen den Halberstädter, Wechselburger und Freiburger Arbeiten nicht zu verkennen; ja auf den ersten Blick könnte man, getäuscht durch die gemeinschaftliche Benutzung von Motiven antiker Kunst, auf unmittelbare Gemeinschaft und Gleichzeitigkeit schliessen. Bei näherer Vergleichung aber wird man bald genug der Unterschiede inne werden.

Nun wird man sehen, dass die Bildnereien in Wechselburg und an der goldenen Pforte zu Freiberg (Denkmale I. Bildn. p. 4. 13. II. Bildn. p. 19) eine reichere Phantasie, eine entschiedene Kraft dramatischer Darstellung, eine feinere Charakteristik, und vor allem einen weit freier, lebendiger und vollkommener entwickelten Formensinn zeugen. Und was von den Figuren gilt, das gilt auch von der Ornamentik, die bei den genannten Arbeiten überall auf dieselbe Quelle zurückzuführen sein dürfte, während mit geringerer oder grösserer Kunstausbildung von den gewählten Formen Gebrauch gemacht worden.

Danach stellt es sich heraus, dass die Bildnereien der Liebfrauenkirche aus jener sächsischen Schule hervorgegangen sind, welcher wir die Werke von Wechselburg und Freiberg verdanken, dass sie aber früher sind als diese, mithin recht wohl in die Zeit des Kirchenbaues, wenigstens in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts fallen können. Diese Annahme wird noch bestätigt durch Vergleichung mit jenen älteren Arbeiten aus Freiberg, die wir

Denkmale I. Bildn. p. 13 mitgetheilt haben, denen die Halberstädter im Style näher stehen, ohne doch in Feinheit des Gefühls und der Formen an sie zu reichen.

Wenn es aber scheinen sollte, als ob die Bildneren der Liebfrauenkirche bei dieser Vergleichung an ihren Werthe so viel verlören, dass sie ihre Ansprüche auf künstlerische Bedeutsamkeit aufgeben müssten, so wollen wir durch eine zweite, naheliegende Vergleichung den Schaden gut zu machen suchen.

In dem benachbarten Dorfe Gröningen sind an der Brüstung des Orgelchors Reliefs in stucco angebracht, Christus mit den Aposteln, in Dreiviertel-Lebensgrösse, sichtlich im Styl und aus der Zeit der Bildneren der Liebfrauenkirche, wie sie denn auch häufig mit denselben als gleichberechtigt angeführt werden. Allein, welch ein Unterschied! Welche Handwerkergefühllosigkeit! Keine Form verstanden oder belebt! Die Falten der Gewänder gleich Stricken, ihre Säume rohe Mäander! Nirgend der Schatten einer Kunstberechtigung!

Der Kunstschmuck der Liebfrauenkirche zu Halberstadt fordert uns noch zu einer besondern Betrachtung auf. Indem hier Bildneren und Malerei in der Frühzeit deutscher Kunst in ausgezeichnete Weise zusammen wirken, muss sich uns die Frage nach der (gemeinsamen oder verschiedenen) Art ihrer Entwicklung aufdrängen. Bekanntlich nannte man sonst alles Alterthümliche in der deutschen Kunst „byzantinisch.“ Es gab einen byzantinischen Baustyl, byzantinische Bildneren und Malereien; ihnen folgte die Gothik in der Baukunst und in Bildneren und Malerei das „Altdutsche.“

Die byzantinische Frage.

Etwas besser ist es geworden: für die Baukunst zunächst ist Licht und Ordnung geschaffen, und wir wissen jetzt ziemlich allgemein, dass es in Deutschland byzantinische Kirchen nicht gibt und nie gegeben hat. Sehr ausführlich hat Schwanse (Geschichte der bildenden Künste IV. 2.) diese byzantinische Frage in Bezug auf Baukunst behandelt und nachgewiesen, wie keinerlei Einfluss von Byzanz auf Deutschland je stattgefunden und stattfinden konnte. Wenn er aber dennoch der Bildneren und Malerei gegenüber diesen Einfluss zugibt, so hebt er freilich die Wirkung seiner Schlussfolgerung wieder auf. Denn mit dem Hauptgrunde, „dass die Kunst nicht aus dem Volk erwachsen, dass sie in den Händen der Klostergeistlichen gewesen, dass der strengen klösterlichen Ansicht die strenge byzantinische Kunstform besonders entsprochen habe,“ würde sich ja der byzantinische Einfluss auf die Baukunst so gut als auf Malerei und Bildneren als nothwendig erweisen lassen. Allein es verhält sich ja gar nicht so. Grade an den Elfenbeinarbeiten aus der Zeit Heinrichs II., die er besonders byzantinisch findet, muss jeder Einfluss byzantinischer Kunst in Abrede gestellt werden. Wir haben einen grossen Theil dieser Dinge mitgetheilt (Denkmale I. Bildn. p. 9. 23. II. 1. 5) und eben daran die Spuren eines erwachenden Kunstsinnus in Verbindung mit der Benützung altrömischer und entschiedenem Anschluss byzantinischer Kunstweise nachgewiesen. Diess wiederholt sich in vielen Beispielen und wir sehen daran die Grundlagen der stetigen Entwicklung der deutschen Bildneren, ganz abgesehen von Grösse und Material der Kunstgegenstände.

Die Frage ist demnach eine wesentlich andere, und wenn ich sie hier berühre, ge-

schiebt es, weil sie grade in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt mit grossen Lettern an die Wand geschrieben ist (oder war). Der Gegensatz, der hier zu Tage tritt, geht durch die ganze Frühzeit der deutschen Kunst: Malerei und Bildnerei zeigen frühzeitig eigenenthümliche, nationale Kräfte, aber in verschiedenartiger Entwicklung; die Malerei bildet die übrigen aus, indem sie byzantinischen Vorbildern folgt; die Bildnerei hält sich für den gleichen Zweck (fast ohne Ausnahme) an die Formen altrömischer Kunst. Diese Thatsache gewinnt noch an Bedeutung durch die Vereinzelung, in der sie steht. Denn in Italien, das wohl hauptsächlich die Vermittlerin byzantinischer Ueberlieferungen geworden, wie es die Heimath altrömischer Kunst ist, bemerkt man diese durchgehende Scheidung nicht, und die Bildnereien vor Nicola Pisano, also bis gegen 1230 sind fast ohne Ausnahme in byzantinisirender Weise angeführt.

Hat sich bei Vergleichung möglichst vieler Denkmale deutscher Malerei und Bildnerei die hier ausgesprochene Thatsache festgestellt, so gewinnt dann die „byzantinische Frage“ eine andere Gestalt; und wir müssen erforschen, warum man bei Malereien byzantinische Vorbilder, bei Bildnereien die Antike zu Rathe zog? Sodann: wo fanden die deutschen Künstler jener Frühzeit jene Antiken, an denen sie ihre einflussreichen Studien machen konnten? Zur Erörterung dieser jedenfalls noch offenen Frage deutscher Kunstgeschichte wird uns im Verlaufe unsers Werkes noch mehrfache Gelegenheit geboten werden.

PAULUS UND PETRUS IM DOM ZU MAGDEBURG.

S. F. Hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Im hohen Chore des Domes zu Magdeburg sind an den Pfeilern der Empor (oder des Bischofsganges) gegen das Innere des Chors sechs überlebensgrosse Statuen angebracht, deren alterthümlicher Styl dafür spricht, dass sie schon dem alten Dom angehört haben und als Zierrath und vielleicht besonderer Heiligkeit wegen bei dem Neubau wieder verwendet worden sind. Es sind die Patrone der Kirche, erstlich die kriegerische: St. Mauritius und St. Innocentius, die man gewöhnlich, weil sie in Wallentracht und gekrönt abgebildet sind, für die Kaiser Otto I. und Otto II. ausgibt, ohne zu bedenken, dass dem die Heilgeuscheine hinter ihren Häuptern widersprechen. Nächst ihnen folgen Johannes der Täufer, Petrus, Paulus und Andreas (angeliich, doch ohne nähere Bezeichnung).

Es wird sogleich auffallen, dass diese Figuren in dem strengsten Bildsäulen-Styl ausgeführt sind, nach welchem die menschliche Gestalt so wenig ausladet, und ebensowenig von der Senkrechten abweicht, als ein Pfeiler oder eine Säule. Ungeachtet aber dieser engen Begrenzung, und der ziemlich plumpen Ausführung, gibt sich doch in diesen Gestalten ein verschiedener Charakter und auch künstlerisches Gefühl kund. Das letztere können wir wahrnehmen in dem, wenn auch noch nicht sehr klar ausgesprochenen Bedürfniss nach Mannichfaltigkeit der Formen, vornehmlich aber nach einiger Lebendigkeit der Linien, was besonders an den Säumen der Gewänder hervortritt. Auch herrscht in den Linien und Zügen der Falten durchaus keine Willkür oder Gedankenlosigkeit, wie etwa bei byzantinischen oder byzantinisierenden Arbeiten, sondern alle Theile sind durchdacht und deutlich angedrückt; obschon die Charaktere der Köpfe lebhaft an byzantinische Vorbilder erinnern. In der That aber schliesst sich die Kunstform, wie roh sie auch noch erscheint, an die antikisierenden Arbeiten aus der Mitte des 12. Jahrhunderts an, in welcher Zeit, wenn nicht früher, auch diese Statuen wahrscheinlich gefertigt worden sind. Auffallend vernachlässigt sind die Köpfe, und man sieht, dass der Künstler sich hierbei mehr auf Farbe und Pinsel, als auf den Meissel verlassen hat. Denn deutliche Spuren zeigen, dass diese Figuren ehemals bemalt gewesen.

Statt des Fussgestells hat jeder der Heiligen eine kleine zusammengedrückte gekrönte Gestalt unter sich, davon es nicht leicht sein dürfte, die richtige Erklärung zu geben. In

den beiden Figürchen bei Paulus und Petrus hat man Nero erblickt, der sie hat hinrichten lassen, Johannes soll auf Herodes stehen u. s. f., bei welcher Erklärung die Ottonen wieder auftreten als Sieger über Berengar und einen Sarazenenfürst. Wir werden uns vor allem erinnern müssen, dass der Gedanke dieser Anordnung öfter bei Bildnereien der altsächsischen Schule vorkommt, so an der goldenen Pforte zu Freiberg, am Crucifix in Wechselburg, im Dom zu Halberstadt u. s. w., und dass die zum Fussgestell dienenden Figuren dort immer eine allegorische Bedeutung hatten. Möglich dass hier weltliche oder heidnische Mächte, möglich auch, dass Sünden gemeint seien, über welche die Verkündiger des Evangeliums den Sieg davon getragen.

Noch ist bei diesen Bildnereien eine architektonische Zugabe beachtenswerth, welche in dieser einfachen Form nicht zum zweiten Male vorkommen möchte, die aber die Veranlassung zu überaus reicher Gestaltung in gothischem Styl geworden ist. Das ist der hier wie ein Regenschirm über den Figuren ausgespannte Baldachin, der aber mit den Säulenkapitälern gewiss erst in die Zeit des Dombaus zu Anfang des 13. Jahrhunderts gehört.

6 F. 10 $\frac{1}{2}$ Z. breit und 8 F. hoch.

Widoperej.

In Betreff der Bischöfe von Magdeburg findet sich nun bei Ditmar Mersb. Chron. V. die Notiz, dass Gisilerius, früher Bischof zu Merseburg, seit 981 zugleich Erzbischof von Magdeburg, von Kaiser Heinrich II. wiederholentlich aufgefordert, das Bisthum Merseburg abzugeben, einige Tage Aufschub erbeten, aber eben in diesen Tagen, und zwar „VIII. Kal. Febr.“ gestorben sei.

Da nun unter seinen Nachfolgern keiner im Februar gestorben, das Kunstwerk ausserdem auf die Frühzeit des 11. Jahrhunderts (vergl. die Thüren von Hildesheim, Denkm. IV. Bildn. p. 3) hinweist, so zweifle ich nicht, dass die Grabplatte dem Erzbischof Gisiler gewidmet ist, wenn auch die Zeitbestimmung bei Ditmar (durch ein leichtmögliches Versehen) von jener Inschrift der Platte um zehn Tage sich unterscheidet. Hierin bestärkt mich noch ein zweiter Umstand. Gisilerius wird (von Ditmar) als ein sehr habgieriger und geiziger Mann geschildert, der sogar das Bisthum Merseburg, das er, wie erwähnt, früher verwaltet, nicht ans der Hand liess, als er Erzbischof von Magdeburg geworden. Nun hatte er von einer Frau Bertha, aus dem münsterschen Hause Burchard, dass sie das Erzstift Magdeburg zum Erben ihres Vermögens gemacht. Ihre Tochter aber Berchtheyda verweigerte die Herausgabe der Güter. Der Erzbischof klagte bei Kaiser Otto III. und dieser entschied 989 unter Mitwirkung der Erzbischöfe von Mainz und Paderborn zu Gisiler's Gunsten.* Damit wäre zugleich die unter den Krummstab gedrückte weibliche Figur erklärt und die Entstehungszeit der Platte wirklich festgestellt.

Die zweite Grabplatte macht weniger Schwierigkeiten. Sie gilt für die des kriegsrischen Erzbischofs Friedrich, welcher von 1142—1152 regierte. Damit stimmt die schon um vieles freiere Haltung der Gestalt, das Eingehen auf die Natur bei den Formen, und selbst schon bei der Bewegung, z. B. der Finger, das feingezogene, der Antike nachgebildete Gefälle und ein Wechsel und Gegensatz in den Linien, wie wir diess an den Apostelfiguren in Halberstadt wahrgenommen haben. Auch sind die Formen sämtlich gut verstanden und sehr fleissig und gewissenhaft durchgebildet. Die Technik ist sorgfältig, aber nicht von der Spiegelglätte der ältern Tafel. In dem vertieften Rahmen war die Inschrift, wie es scheint, mit Buchstaben eingesetzt, davon nur noch ein Rest von DOMINUS sichtbar ist.

* Der kaiserliche Bescheid steht abgedruckt bei MARGUS, Appendix ad antiquitates Brunsvicensis p. 199.

KAISER OTTO I. UND EDITHA IM DOM ZU MAGDEBURG.

3½ F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Magdeburg hat sich die Verherrlichung seines kaiserlichen Schutzherrn sehr angelegen sein lassen. Hat es doch von allen deutschen Städten allein ein kaiserliches Standbild, eben seines, auf offenem Markte aufgestellt! Da er der Gründer des dortigen Domes ist, so kann es nicht überraschen, dass der Eifer der Verehrung hier besonders hervorgetreten. Ausser den in den vorigen Blättern bereits besprochenen Erinnerungen an den grossen Kaiser und seinem Grabmal im hohen Chor, bewahrt der Dom ein sehr merkwürdiges Bildwerk von Stein das den Kaiser und seine Gemahlin Editha vorstellt, und von dem wir hier eine Abbildung geben. Eingeschlossen von einer sehr eigenthümlichen, halb gothischen, halb maurischen, achteckigen Capelle von weissen Sandsteinplatten, aufgestellt auf einem Untersatz in Form eines Altars, stand das Denkmal ehemals am Kanzelpfeiler im Mittelschiff; ist aber seit einiger Zeit in die erste nördliche Capelle des Chorumganges versetzt worden.

Das kaiserliche Ehepaar sitzt auf einem Doppelthron; die Kaiserin hat den Ehrenplatz inne. Beide, Kaiser und Kaiserin, sind — ohne sich anzublicken — sanft gegen einander geneigt; in Beider Bewegung herrscht die grösste Uebereinstimmung. Beide sehen gerade aus, genau in der Richtung von Körper und Beinen; Beider Armgelenke und Hände liegen in derselben Horizontale; sie hält mit der Rechten ein Mess- oder Evangelienbuch, er eine Platte mit goldenen Kugeln, unfehlbar Andeutungen der dem Stift gemachten Geschenke. Ein Unterschied besteht zwischen Beiden darin, dass der Kaiser in seiner Linken das (jetzt abgebrochene) Scepter, die Kaiserin nur einen Knäuel ihres Mantels hält. Auch in der Bekleidung machen sich kleine Unterschiede bemerklich, des Kaisers Mantel öffnet sich frei und leicht und bedeckt das Unterkleid nur wenig; die Kaiserin ist fast ganz in den Mantel gehüllt; des Kaisers Krone ist durch den byzantinischen Bügel ausgezeichnet und ihre Edelsteine sind anders geordnet, als bei der Kaiserin; auch in den Mantelschlössern besteht eine leichte Verschiedenheit.

Styl und Anordnung haben etwas Grossartiges: Mächtige Gesichtformen nach Art der Antike, lang herabfließendes Haar, breite Gewandmassen, wenig Brüche, grosse Züge, einfache und doch belebte Motive und dabei die vielfach bewegten Linien der Gewandsäume. In

E. Friesen's Denkmale d. deutschen Könige, V.

Bilderei.

Betreff der Charakteristik scheint sich der Künstler an eine Ueberlieferung (vielleicht durch Münzen) gehalten zu haben; wenigstens finden wir die Hauptzüge von Beiden bei späteren Denkmälern immer wieder. Der Ausdruck bei Beiden ist heitere Würde, die bei ihm durch die erhobenen Augenbrauen und den mehr geöffneten Mund noch einen Zusatz von Herrscher-Ernst bekommt.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit auf das künstlerische Machwerk, so begegnen wir harten Widersprüchen. Auffassung, Composition, Anordnung der Gewänder, Durchbildung im Einzelnen zeigen uns einen ausgezeichneten Künstler in bereits vorgeschrittener Zeit der Kunst; die Proportionen der Figuren im Ganzen, wie der einzelnen Theile, z. B. der linken Hand der Kaiserin, lassen auf kein begabtes Auge, auf kein strenges Studium schliessen, während offenbar einzelne Theile, wie gerade die Hände, oder die Gewänder auf das Sorgfältigste nach der Natur modellirt sind.

Diess führt uns zu der Vermuthung, dass der Künstler einer bereits glücklich entwickelten Zeit angehöre, selbst aber noch nicht volle Sicherheit in wesentlichen Dingen seines Berufes erlangt hatte. Die Formen und Motive entsprechen im Allgemeinen dem Anfang oder der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, so dass das Werk leicht in den ersten Zeiten des Dombaues entstanden sein kann.

Thron und Figuren waren ganz bemalt und theilweise vergoldet, davon noch einzelne Spuren sichtbar sind.

Ob der Altar, auf welchem die Gruppe steht, ursprünglich diese Bestimmung hatte; noch mehr, ob die höchst sonderbar gestaltete Capelle ihr von allem Anfang an als Umfriedung gedient hat? darüber gibt es weder Nachrichten, noch auch nur einigermaßen begründete Vermuthungen.

DIPTYCHON VON ELFENBEIN AUS DER SAMMLUNG WALLERSTEIN.

Mit einer Bildtafel.

(Grösse des Originals.)

Die Bildungsgeschichte der Sprache in der Kunst, d. i. ihrer Formen, hat einen besondern Reiz, indem dabei die Kunst als eine vom Individuum unabhängige, selbstständige Erscheinung uns entgegentritt, welcher der Künstler, in der Meinung sie hervorzubringen, unbewusst, aber auch unbedingt folgt. Die Quelle der Formengebung ist ein ursprünglicher Formensinn in einem Volk, der sich aus sich, oder aus einer andern Kunstform, oder nach der Natur, (oder nach allen zusammen) entwickeln kann. Die ältere deutsche Bildnerei hat im 13. Jahrhundert einen eigenthümlichen, kräftigen Formensinn bethätigt, der — wie wir an vielen Beispielen erkannt haben — seine erste Nahrung mittelbar oder unmittelbar von antiken Vorbildern muss genommen haben. Diese ersten Anknüpfungspunkte sind für uns um so anziehender, als sie grossentheils noch verdeckt sind und wir wohl mannichfache Versuche der deutschen Kunst, nicht aber die Vorbilder kennen, an welche sie sich bei ihrem ersten Auftreten gehalten. Diess wird es rechtfertigen, dass wir mit besondrer Vorliebe die Denkmale jener ersten Kunstregungen in Deutschland beachten, welche mehr den historischen als den ästhetischen Sinn unsrer Leser beschäftigen.

Den bisherigen Forschungen nach bildete die Bildhauerschule zu Bamberg zur Zeit Kaiser Heinrichs II. den Hauptmittelpunkt für die damalige Kunstthätigkeit in Deutschland; und ihr gehört angesehentlich auch das Elfenbein-Diptychon an, das wir hier in Abbildung mittheilen und das mit der Kunstsammlung des Fürsten L. Wallerstein neuerdings nach England gekommen. Seine früheren Wege sind schwer aufzufinden; doch soll es in Spanien gewesen sein. (Zur Vergleichung dienen vornehmlich die Blätter Denkmale etc. II. Bildnerei p. 1 und p. 26.)

Gegenwärtige Elfenbeintafel ist in drei Felder über einander getheilt, deren jedes ein breiter Akanthusblätter-Rahmen einfasst. In den Feldern sind in ziemlich hohem Relief Ereignisse aus dem Leben Jesu dargestellt, bei deren Auswahl die Absicht massgebend gewesen zu sein scheint, die Bedeutung und Macht Christi in überraschender Steigerung hervorzuhellen. Zuerst sehen wir ihn als Jüngling unter den Schriftgelehrten im Tempel, die sich über seine umfassende Einsicht in die heiligen Schriften verwundern; dann bei seiner ersten Wunderthat auf der Hochzeit zu Cana, die er im Beisein und zum Erstaunen seiner Mutter ausführt; endlich als den Mächtigen, den Herrn auch über den Tod, der den verstorbenen und begraben Lazarus ins Leben zurückruft. Anordnung und Darstellung erinnern sehr an altchristlich-römische Sarkophage. Der Raum ist verständig benutzt; die Figuren stellen sich klar

gesondert dem Auge dar, und wo es an Platz fehlte zu voller Entwicklung grösserer Gestalten, wie bei der Hochzeittafel, half sich der Künstler in aller Unschuld mit kleineren. Es fördert die Klarheit, dass die Figuren sich grossentheils ganz, und ohne einander zu unterbrechen, darstellen und dass die Köpfe ungefähr in derselben Höhe sich befinden, es wird aber zugleich durch mannichfache Gruppierung derselben, sowie durch die Abwechslung von stehenden und sitzenden Figuren Einformigkeit vermieden.

Mit sehr einfachen, aber leichtverständlichen Mitteln ist die beabsichtigte Handlung ausgedrückt. Man erkennt die besorgte Frage der Mutter zu den Sohn, des Vaters Aengstlichkeit; des Sohnes Antwort in der Hindeutung auf die Alten neben ihm, sowie deren rege Theilnahme für den Jüngling, ihr Erstaunen und ihre stillen Gedanken über ihn. Im zweiten Bilde ist ein Verlauf der Handlung vergegenwärtigt: der Bräutigam an der Tafel wendet sich zu Maria mit der Nachricht, dass der Wein zu Ende, sie theilt diese ihrem Sohne mit, der seinerseits sie auf die bereits mit dem Wunderwein gefüllten Gefässe aufmerksam macht, aus denen der Schenke schon die Kanne gefüllt, aus der er die Gäste bedient. Wie Christus, nach altchristlich-römischer Weise, die Schriftrolle hält, so hat er sie auch auf dem letzten Bilde, wo er dem aus der Grabkammer getretenen Lazarus segnend gegenüber steht, begleitet von fünf seiner Apostel, die mit der gespanntesten Aufmerksamkeit ihre Augen auf den Wiedererweckten gerichtet halten, der dem Heiland demüthig seinen Dank darbringt.

Bemerkenswerth ist, dass diese Compositionen nicht auf älteren Traditionen fussen — wie wir diess in der italienischen Kunst finden, wo bis auf Giotto und Duccio — und selbst von Beiden noch — altbyzantinische Ueberlieferungen neu bearbeitet wurden. Hier ist der Künstler zugleich der Erfinder, und wie unbeholfen und naiv er auch sich zeigt, die Anlage zu dramatischer Darstellung ist bei ihm doch unverkennbar.

Von Formen und Verhältnissen des menschlichen Körpers dümmert kaum eine erste Vorstellung in ihm, dagegen hat er sich von den Formen des Gefalles klare Rechenschaft gegeben. Hier tritt auch der Styl, und seine Nachbildung nach spät-römischen Mustern am deutlichsten an den Tag. Die Art, wie der Mantel bald über die rechte, bald über die linke Schulter, bald über beide gelegt ist, wie er aufgenommen wird oder herabhängt, die Art der Züge, wodurch Gestalt und Bewegung möglichst deutlich ausgesprochen werden, die eng- und langgezogenen Falten könnten, mit allem was zur eigentlichen Sprache der Kunst gehört, an altchristlichen Sarkophagen in Rom wiedergefunden werden. Denn selbst die kurzen Figuren charakterisiren die abendländische Kunst gegenüber den langgestreckten Heiligen der Byzantiner.

Von grosser Schönheit und Vollkommenheit ist das, ebenfalls der Antike nachgebildete, Blätter-Ornament, voll Kenntniss der architektonischen Formengesetze, geistreich verschlungen und mit grosser Geschicklichkeit ausgearbeitet. Ueberhaupt ist das Elfenbein mit grosser Gewandtheit bearbeitet, so dass durch starke Einschnitte, Vertiefungen und Unterarbeitungen eine sehr bestimmte Sonderung der Gestalten und Formen von einander und durch die mannichfachen Schlagschatten eine grosse Lebendigkeit im Gesamteindruck erreicht ist.

STATUEN DER STIFTER DES DOMES ZU NAUMBURG.

Mit zwei Bildtafeln.

6 $\frac{1}{2}$ F. h.

In der Beschreibung des Domes von Naumburg (Denkmale etc. Bd. IV. Bauk. p. 11) wurde auf die Ausschmückung und Bedeutung hingewiesen, welche der westliche Chor durch seine Bildnerei erhalten, durch die Statuen der Stifter und Förderer des Kirchenbaues, die ihn zu einer Ehrengedächtnishalle für sie machen. Diese Statuen sind für die Geschichte der deutschen Kunst von ganz besonderem Werth, nicht nur wegen der eigenthümlichen Schönheit des Stylls und Vorzüglichkeit der Arbeit, sondern auch weil sich die Zeit ihrer Aufertigung nahezu mit Bestimmtheit angeben lässt und damit ein Höhe- und Wendepunkt der Entwicklung der deutschen Bildnerei bezeichnet wird, auf welchem nur wenige Werke gefunden werden.

Der hieher gehörigen Statuen sind zehn, welche derart an die acht Pfeiler des Westchors vertheilt sind, dass an den beiden Pfeilern neben den Aufgängen zum Altarraum je zwei Statuen stehen, an jedem der andern Pfeiler aber nur eine (s. den Grundriss, Band IV. Taf. 1). Ausserdem befindet sich noch eine weibliche Statue an der Wand zwischen zwei vordern Pfeilern, unterscheidet sich aber wesentlich im Styl von den andern, so dass sie erst später hinzugefügt erscheint. Ohne diese sind es drei weibliche und sieben männliche Gestalten, Bildnisse fürstlicher Personen, deren Namen zum Theil ihnen beigelegt sind. Mit Hilfe dieser Namen und einer schriftlichen Urkunde aus der Zeit der Erbauung des Chors war es möglich, auch die übrigen hier verewigten Personen namhaft zu machen.

Die hier bezeichnete Urkunde ist ein „offener Brief“ des Bischofs Dietrich zu Naumburg vom Jahre 1249, in welchem er die Absicht, den Bau der Domkirche zu vollenden, ankündigt und zu milden Beiträgen auffordert, und der sich im dortigen Dom-Archiv befindet. In diesem Briefe führt der Bischof die Namen der ersten Gründer der Domkirche auf, und zwar: „Hermannus marchio, Regelydis marchionissa, Eckehardus marchio, Uta marchionissa, Syzzo comes, Cunradus comes, Wilhelmus comes, Gega comitissa, Bertha comitissa, Theodoricus comes, Gerburch comitissa.“ Die beiden Erstgenannten Hermann und Eckehard, stammen von Gundar, Markgraf in Nordthüringen; alle übrigen aus dem Hause Wettin (dem Stammbaus der königl. sächsischen Familie), welchem auch Bischof Dietrich, der Sohn Markgraf Dietrichs des Bedrängten, angehörte, so dass man wohl seine fromme Kunstliebe mit dem Wunsch von ihm in Verbindung bringen kann, seinen erlauchten Vorfahren in einer Ahnenhalle ein ehrenvolles Gedächtniss zu stiften. Zwar haben nicht alle von Bischof Dietrich Genannten eine Stelle darin gefunden, dafür aber sind noch zwei andere hinzugefügt, davon

Einer, Dietmar, von Hermann Billung von Sachsen stammt, der andre, Thimo, noch dem Hanse Wettin angehört.

Durch heingeschriebene Namen sind kenntlich gemacht Thimo, der Stammvater der sächsisch-meissnischen Fürsten, „welcher der Kirche sieben Dörfer geschenkt“, um, wie die Sage geht, die Schuld eines verübten Mordes zu büssen; Eckehard II. Markgraf, gest. 1046; Conrad, ein Bruder Thimo's; Dietmar, mit dem Zusatz „occisus“, weil er, des Hochverraths verdächtig, im Zweikampf, wozu ihn der Kaiser verurtheilte, fiel (1048); Sizzo, ein Bruder des Bischofs Hildebrandt, unter welchem die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg zu Stande kam; Wilhelm, Graf von Camburg aus dem Hause Wettin, der um 1078 lebte. — Ohne heingeschriebene Namen sind: Markgräfin Uta neben Eckehard, und an dem Pfeiler ihnen gegenüber, Eckehards älterer Bruder Hermann mit seiner Gemahlin, Releginde, einer polnischen Fürstentochter. Hermann und Eckehard nehmen die Hauptplätze in der Ahnenhalle ein, auch haben sie allein ihre Frauen zur Seite; der Grund dieser Anzeihnung ist unfehlbar, weil sie (wie man aus der Bulle Papst Johanns XX. und noch mehr aus der Urkunde Kaiser Heinrichs III.* ersieht), die Verlegung des Stifts nach Naumburg vornehmlich betrieben und demselben ansser der Stadt Naumburg, die zu ihren thüringischen Erbgütern gehörte, bedeutende Güter zugeeignet, da sie beide kinderlos geblieben.

Ferner: Bertha, Gemahlin Gero's, des Bruders von Thimo, und Mutter Wilhelm von Camburg; endlich Dietrich III. des letztern älterer Bruder. Für die weibliche Gestalt späteren Stils sind drei Frauen mit dem Namen Adelheid zur Verfügung, von denen die Tochter der Schwanhilde (und Dietrichs II.), der Schwester Hermanns und Eckehards, wegen der nonnenhaften Tracht am meisten für sich hat, da sie Abtissin von Gerode war.

Von diesen elf mehr als in Lebensgrösse ausgeführten Statuen haben wir die beiden Paare ausgewählt, welche der Anordnung zufolge vor den andern sich auszeichnen, und an denen zugleich die charakteristischen Merkmale dieser ganzen Kunstschöpfung vollständig und deutlich wahrzunehmen sind.

Der Künstler scheint sich seiner Aufgabe klar bewusst gewesen zu sein, Bildnisstatuen von monumentaler Bedeutung herzustellen. Jede Statue hat deutlich ausgesprochene individuelle Charakterzüge, ja man glaubt, einzelnen Personen ihre Erlebnisse ansehen zu können; und doch zeichnet sie alle ein gleichmässiges Gepräge, man möchte sagen, eine Familien-Gemeinschaft aus. Mannichfalt und lebendig sind Haltung und Bewegung jeder Figur, und dennoch haben sie alle jene massvolle Ruhe, die sie als Theile der Architektur erscheinen lässt. Waffen und Trachten gehören einer ganz bestimmten Zeit an (der Mitte des 12. Jahrh.), und doch sind sie mit so viel Freiheit behandelt, dass man die Selbständigkeit des künstlerischen Geschmacks überall durchfühlt. Die Männer sind fast alle bartbehaft und bartlos, tragen lange Kleider bis an die Knöchel, darüber einen Mantel oder auch einen ärmellosen Ueberrock; Schild und Schwert als Waffen. Die Schilde sind dreieckig, oben breit, unten spitz, mit abgerundeten Schenkeln;

* Biese s. bei C. P. Lersius, über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg p. 11 ff.

die Mittelfläche mit arabeskenartigen Blumen bemalt (nur Sizzo hat einen Löwen), von einem breiten Bande eingefasst, in welchem die Namen der Träger eingeschrieben sind (oder waren).

Im Ausdruck erreicht der Künstler einen hohen Grad von Bestimmtheit: Wenn Graf Dietmar dargestellt ist, wie er mit emporblickenden Augen das Schwert zieht, so hat der Künstler gewiss aussprechen wollen, dass er mit gutem Gewissen den Zweikampf, in dem er getödtet wurde, angenommen. Sizzo hat eine ziemlich drohende Haltung, Wilhelm von Camburg scheint die Sanftmuth selbst zu sein.

Am auffallendsten ist der Gegensatz der beiden Frauen der Hauptgruppen (s. die Bildtafeln!). Während Releginde im ganzen Gesicht mit fast eroberungshstigen Blicken lächelt, hüllt Uta sich in ernste Betrachtung, welche ihr Gatte zu theilen scheint, unbekümmert um den sanfteren Eckehard, dessen Augen den Himmel bei der schönen Polin zu suchen scheinen. Im Munde des Volks werden sie als die „lachende“ und die „weinende Braut“ unterschieden; aus ihrem Leben ist nichts bekannt, was zu der Auffassung des Künstlers Veranlassung gegeben haben kann; es sei denn, dass die Bevorzugung des Erstgeborenen die Gattin des jüngern Bruders zum Nachdenken gebracht.

Die Frauen (Releginde, Uta, Bertha) haben lange, blousenartige Kleider, die bis an den Hals reichen, und in der Taille gegürtet oder auch nicht gegürtet sind; dazu einen langen Mantel, mit einem kurzen, umgeschlagenen Kragen; am Hals zusammengehalten durch ein Band, das an der einen Seite durchgezogen mit einer Schliesse befestigt ist. Kinn und Wangen sind von einem knappanliegenden Tuch umgeben, eine Mütze mit einer Krone bedeckt den Kopf; Haare sind nicht sichtbar. An der Brust tragen fast Alle, Männer und Frauen, eine mit Perlen und Edelsteinen verzierte Broche.

An den Figuren ist kein auffallender Fehler gegen die Verhältnisse; auch ist die Bewegung der menschlichen Gestalt fast durchweg richtig verstanden und nebst den bezeichnenden Ruhepunkten (Hüfte, Knie, Ellenbogen etc.) mit und ohne Hülfe der Gewandung gut ausgedrückt. Nur der Schwerpunkt ist zuweilen verfehlt, was wohl weniger auf Rechnung der Unkenntnis des Künstlers, als des beengten Standpunktes vor der Säule zu setzen ist. Grosses Verständniss zeigt sich in den Formen der Köpfe und auch der Hände, an denen überdiess die feine und mannichfaltige Bewegung auffällt. Sehr viel Geschick und Geschmack bewahrt der Künstler in der Gewandung, die er auf mannichfache Weise anordnet, indem er den Mantel bald auf einer Seite lang herabhängen, von der andern auf- und zusammennehmen lässt, ihn über die linke Schulter in Falten legt, oder von beiden Seiten nach der Mitte zusammenzieht; oder auch ausdrucksvoll zur Verhüllung eines Armes benutzt. Die Formen des Gefältes selbst sind weder weich geschwungen, noch scharf gebrochen, nicht nach der Weise der Antike eng anliegend und lang gezogen, noch bauschig und breit den Körper versteckend; sondern von anspruchsloser, nur durch Schönheitsinn kaum merkbar modificirter Natürlichkeit.

Die Statuen haben Consolen unter sich, die eigentlich nur Ringe sind an den Halbsäulen oder Gewölpträgern, vor denen sie in einer Höhe von 12—15 F. vom Boden stehen:

über sich aber Baldachine, in der Form von kirchlichen oder klösterlichen Gebäudemodellen, getragen von einem Gewölbe mit offenen Bogen und Fialen im frühgotischen Styl. Die Statuen sowohl, als auch diese Baldachine sind mit den Werkstücken der Gewölbträger, vor denen sie vortreten, aus dem Ganzen gearbeitet, was eine grosse technische Geschicklichkeit voraussetzt, wie die gute Zeichnung und der durchgebildete Styl der Figuren auf eine seit Langem thätige, durch künstlerische Traditionen allmählich entwickelte Bildhauerschule hinweisen. Es ist desshalb von Werth, dass wir ihr Alter mit ziemlicher Sicherheit bestimmen können.

Der eben erwähnte Umstand, dass die Statuen aus Einem Stück mit den Gewölbträgern, und, wie man deutlich sieht, nicht später eingesetzt sind, genügt, um uns zu vergewissern, dass sie gleichzeitig mit dem Westchor, also etwa um 1250 entstanden sind. Vergleichen wir nun damit andere ausgezeichnete Werke der sächsischen Schule, z. B. die Statuen der goldenen Pforte zu Freiberg (Denkmale Bd I.), so sehen wir den Zusammenhang damit sowohl, als den Fortschritt über sie hinaus. Der antike Formensinn, wie er sich in den ersten bedeutenden Aeusserungen deutscher Bildnerei kund gegeben, war dort bereits von neuen, eigenhümlich nationalen Elementen modificiert, ohne doch das antike Gepräge aufgeben zu haben; hier ist davon nichts mehr übrig, als der Sinn für Mass und Schönheit; Formen und Anordnung gehören durchaus einer neuen, selbständigen Kunst, die sich aber noch wesentlich von den Leistungen des 14. und 15. Jahrhunderts unterscheidet. Sehen wir uns nach Werken um, die mit ihnen im Styl wie in den Graden künstlerischer Ausbildung übereinstimmen, so sind bis jetzt nur die Statuen am südöstlichen Portal des Bamberger Domes zu nennen, von denen wir früher (Denkmale etc. III. Bildnerei p. 17) einige mitgetheilt, und die möglicher Weise aus derselben Werkstatt hervorgegangen. Wollte man aber, wie früher geschehen, über die Alpen gehen, um die Erklärung für die Vortrefflichkeit unserer Statuen zu finden, so würde man sehen, dass die italienischen Bildhauer zu Anfang des 13. Jahrhunderts weit hinter den deutschen zurück waren, und dass ihr vorzüglichster Meister, Nicola Pisano, um 1260 in einem der Antike mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit nachgeahmten Style arbeitete.

Die Statuen des Naumburger Doms waren bunt bemalt, freilich nicht zu ihrem Vortheil, da die Formenbestimmtheit darunter leidet, während allerdings bei Einzelnen — wie bei der lachenden Brant — der Schein der Lebendigkeit, namentlich mit Beihülfe der Abendsonnenstrahlen, bis zur Täuschung gesteigert wird.

⁰ ¹ ⁰ ⁰ ⁰
 A D M R X V



THE DOE OF DOBBS DOUBT AGAINST THE DOBBS DOBBS

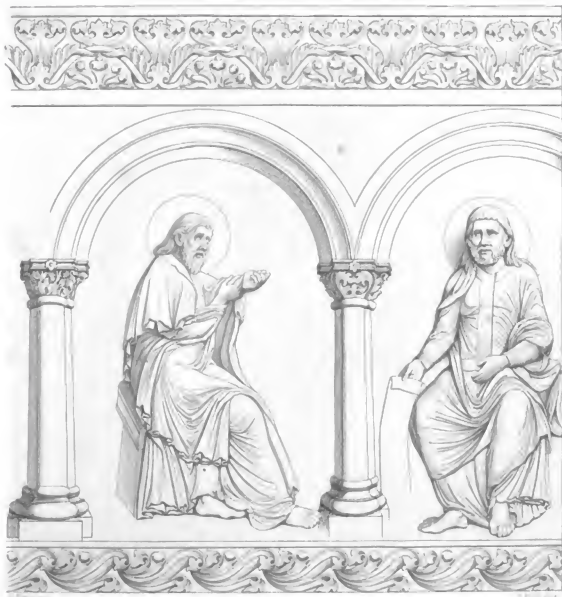
¶



KÄISER OTTO DER GROSSE



APOSTLES IN THE BERNINI CHURCH



THE SEATED SAINTS, FROM THE MOSAIC IN THE CHURCH OF S. PETER, VATICAN.

© 1880, 1881



MARIA MIT DEM KINDE IN DER KIRCHENGEMEINSCHAFT



THE TWO SAINTS



HERVE GRANTLATTY



THE KING AND QUEEN



Reinert 1840

Reinert 1840

Reinert 1840

REINERT 1840

REINERT 1840

Reinert 1840



STATUEN DER STIFTER
DES KLOSTERS ST. AGATHA

1840



STATUEN DES GEMEINEN

DRITTE ABTHEILUNG.

M A L E R E I.

EIN TEPPICH AUS DEM FUNFZEHNTEN JAHRHUNDERT.

5 F. 7 1/2 Z. br., 4 F. 5 Z. hoch.

Mit einer Bildtafel.

Gleich der Glasmalerei bezeichnet die Teppichwirkerei eine Stelle, an welcher das Handwerk die Ausführung von Kunstschöpfungen unternommen; und was auch dabei an Feinheit der Zeichnung verloren gehen mochte, — es sind uns doch auf diesem Wege viel kostbare Compositionen bedeutender Meister erhalten, von denen wir ausserdem kaum Kunde haben würden. Am frühesten scheint die Kirche von solchen Teppichen Gebrauch gemacht zu haben, zur Bekleidung der innern Wände der Chorschranken, oder bei besonders festlichen Gelegenheiten zur Ausschmückung des Kirchenschiffs, wo sie dann, eine Art Wand zu bilden, zwischen den Säulen ausgespannt wurden. Einen der ältesten kirchlichen Teppiche sieht man in dem Municipalpalast zu Genua. Er enthält Darstellungen aus dem Leben und Sterben des H. Stephanus und scheint eine orientalische (byzantinische) Arbeit aus dem 11. Jahrhundert. Sehr früh aber hat man auch angefangen, in den Wohnungen der Grossen die Wände mit Teppichen zu bekleiden, und hier haben vornehmlich Jagd- und Liebesgeschichten reichen Stoff für Darstellungen geboten, welche in culturhistorischer Beziehung von grossem Werthe sind. Derlei Teppiche finden sich noch viele aus dem 14. Jahrhundert und natürlich aus späterer Zeit. Aber auch Kriegsthaten sind beliebte Gegenstände für Teppiche, zumal wenn diese zur Ausschmückung von Feldlagerzelten bestimmt waren. Die kostbarsten Teppiche der Art sind vielleicht diejenigen mit den Kriegsthaten Julius Caesar's, welche das Zelt Karl's des Kühnen von Burgund schmückten und welche, als Siegestrophäe der Schlacht von Grandson 1477, noch heut in Bern aufbewahrt und mit Stolz gezeigt werden. Wie diese unverkennbar auf niederdeutsche Künstlerhände und Werkstätten zurückweisen, so ergibt sich, dass die vorzüglichsten Arbeiten dieser Gattung, wo sie sich auch finden, von dorthier stammen, sei's, dass sie in den Niederlanden bestellt, oder als Geschenke von dort gekommen waren.

Besonders reich an kostbaren Teppichen aus Arras und andern brabantischen Städten war Rom, und deren Vorzüglichkeit war sicher die Veranlassung zu der Bestellung jener Tapeten, für welche Rafael die Cartons geliefert. Vor dreissig bis vierzig Jahren sah man bei öffentlichen Festen in St. Peter viele jener altdeutschen Teppiche aus dem 15. Jahrh. ausgestellt, und ihr Werth ward wenigstens von unsern Künstlern erkannt und gepriesen. Die römische Kirche ist anderer Meinung gewesen; die Teppiche sind verschwunden und — wie mir in Rom gesagt wurde — aus Missachtung zu Grunde gegangen.

Um so freudiger war ich überrascht, als ich in der Sacristei von S. Pietro in vincoli in Rom einen dieser Teppiche und zwar wohl verwahrt und wohl erhalten fand. Ich theile ihn hier in Abbildung mit.

E. FÜRSTEN'S Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Malerei.

Auf einem reich mit bunten Blumen besetzten Wiesengrunde sitzt die heilige Jungfrau in einem Thronessel. Ein mit Perlen besetzter Schleier bedeckt ihr Haupt, dessen aufgelöstes Haar über Brust und Schultern herabwallt. Sie ist in ein rosenfarbnes Unterkleid und in einen weiten blauen Mantel mit gestickter Bordüre gekleidet; leise berühren sich ihre Hände wie zum Gebet für das neugeborene heilige Kind, das nackt und unbefleckt auf ihrem Schoosse liegt, und das mit seinen Augen ihren Blicken zu begegnen sucht. Links von ihr knien drei Engel in kirchlichen Feierkleidern, der vordere in andächtiger Haltung, die andern beiden voll mitleidigen Staunens. Rechts von der Jungfrau knien ebenfalls in andächtiger Hingebung ein Mann und zwei Frauen. Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass es Bildnissfiguren sind, und gewiss haben wir die Geber des Kunstwerks, wahrscheinlich fürstliche Personen in ihnen zu sehen. Es ist mir indess nicht gelungen, nur die geringste Spur ihres Namens aufzufinden. Die obern Ecken des Bildes, links und rechts, sind von singenden und lautenspielenden Engeln eingenommen. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Gebäuden sichtbar, doch in der Mitte verdeckt von einem herabhangenden Teppich, vor welchem vier Bauern, oder Hirten stehen, die gekommen sind, den Heiland mit ihren Gebeten und ländlicher Musik zu begrüssen.

Was zuerst auffallen muss, ist die Grossartigkeit und Feierlichkeit der Anordnung. Auf bewundernswürdige Weise ist bei Freiheit der Gestaltung und Bewegung die strengste Symmetrie aufrecht erhalten, und bei aller Mannichfaltigkeit der Gruppierung, eine Einfachheit und Klarheit, die auch nicht den mindesten Mangel zeigt. Gleich grossartig ist der Styl der Zeichnung; trotz der Widerspenstigkeit der Technik erkennt man den Sinn für grosse und schöne Formen, vornehmlich für edle und wirksame Gewandung. In einzelnen Gesichtern steigert sich der Künstler bis zur Anmuth, andre sind mit offenerer Absicht, etwas plump gehalten. Gefühl für Richtigkeit der Formen ist überall zu spüren, wenn auch unter dem Welen mancher Linie Gewalt angethan worden sein mag. Die Neigung zum Natürlichen und Charakteristischen ist ungeachtet des hohen Schwungs in der Composition wahrzunehmen, ja bei den Singenden erkennt man an der Bewegung des Mundes Höhe und Tiefe der Stimme. Wie in allen Linien Harmonie, so herrscht Mäss in allen Bewegungen, wie es die kirchliche Bestimmung erheischt und die ältere Kunst immer gehalten hat. Die Farben der Gewänder sind schillernd, Lichtstellen mit Gold- oder Silberfäden erhöht; lichte Farben sind sehr ausgearbeitet, während die kräftige Blau und Roth den Ton gehalten haben. Die Engelsflügel sind aussen blau und roth, innen gelb; nur Einmal auch blau. Die Umrisse, selbst von Augen, Augenbrauen, Lippen, Fingern etc. sind mit einer dunkeln Farbe eingewebt; so die Schalllöcher an der Laute. Uebrigens scheint der Teppich nicht in einem Stück gewebt; denn deutlich sieht man Nähte um einzelne Figuren. Das Bild ist von einem gewebten Rahmen umgeben, der ein Rosengewinde vorstellt.

Ueber die Zeit der Beschaffung dieses Teppichs ist so wenig bekannt, als über den Geber. Der Einfachheit und grossartigen Strenge des Styls nach könnte er wohl in das erste Drittel des fünfzehnten Jahrh. gehören und unter dem Einfluss von Hubert van Eyck entstanden sein.

DECKENGEMÄLDE IN S. MICHAEL ZU HILDESHEIM.

Mit einer Bildtafel.

Je seltner die Ueberreste von Malereien aus jener Zeit sind, welche der eigentlichen Entwicklung unsrer vaterländischen Kunst vorausgegangen, und je wichtiger dieselben für das Verstandniß eben dieser Entwicklung sind, desto sorgfältiger sind dieselben zu wahren, desto dankbarer müssen wir denjenigen sein, die zur Veröffentlichung solcher Denkmale bereitwillig und mit ansehnlicher Einsicht Zeit und Kräfte aufzuboten. Zu den rühmstwerthesten Werken, die auf diesem Wege entstanden sind, rechne ich dasjenige, das für die beifolgende Bildtafel (auszugsweise) benützt worden und das ein ganzes grosses Gemälde vollständig mit allen Abtheilungen und Verzierungen, selbst mit Ergänzungen und in Farben wiedergibt, nemlich: „Kurze historische Andeutungen über die S. Michaeliskirche und deren Deckengemälde in Hildesheim. Von Dr. Joh. Mißl. Krätz in Hildesheim. Zur Abbildung in Farbendruck. Berlin, 1856, bei Storch und Kramer (die auch den Farbendruck besorgt haben).

Der Inhalt des Deckenbildes stellt sich als „Jessebaum“, der Stammbaum Maria's und Christi heraus, durch welchen die Abkunft des Heilandes vom ersten Menschenpaar verständlich wird. Es sind acht Hauptfelder von 10 Fuss im Quadrat, zwischen zwei reichverzierten Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und andern alttestamentlichen Personen, und zwar in den äussern Reihen Brustbilder der Voraltern Christi von 2 F. 4 Z. im Quadrat, in den innern achtzehn ganze Gestalten, 4 F. 10 Z. hoch und 2 F. 4 Z. breit, mit Papierstreifen in den Händen, auf welchen Prophezeiungen auf die Geburt Christi geschrieben sind. Die Bilderfolge hat ihre Richtung von Westen nach Osten, so dass die Spitze am Ende des Mittelschiffs steht.

Im ersten Felde ist der Sündenfall der ersten Aeltern abgebildet. Adam und Eva stehen unter dem Apfelbaume und geniessen die verbotene Frucht. Zu ihrer Rechten der Baum des Lebens mit Christus als Frucht, zur Linken ein Baum mit vielen Angesichtern, dessen Deutung ich Andern überlassen muss. Die vier Paradiesesflüsse und vier Evangelisten-Zeichen im Rahmen erklären sich gegenseitig. — Im zweiten Bilde sehen wir Jesse schlafend; er liegt nur halbbedeckt auf einem Ruhebett hinter einem reichen Vorhang, und hinter ihm wächst der starke Stamm eines Baumes empor, dessen Aeste durch alle Bilderfelder bis in den Gipfel zu Christus reichen. Auf Aesten dieses Baumes sitzt im dritten Felde David in königlicher Pracht und Herrlichkeit mit Krone, Scepter und Weltkugel. Ihm folgt in gleicher Weise als viertes Hauptbild König Salomo, und immer befinden sich in den Ecken des Quadrats, von Zweigen des Jessebaumes umschlungen, Bildnisse königlicher Personen. So sehen wir im fünften Felde den König Ezechias, davon unsere Bildtafel den Umriss gibt;

im sechsten den König *Josias*. Im siebenten — und das ist die obere Abtheilung unsrer Bildtafel — sitzt *Maria* und zwar, obschon im stattlichen Mantel, weitem Unterkleid und mit dem Heiligenschein uns Haupt, doch mit der Spindel und dem Garnkuß in Händen. In den vier Ecken des Quadrats sind die Cardinaltugenden, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Mässigkeit und Klugheit, in allegorischen Halbfiguren angebracht. Das Schlussbild „*Christus*“ ist zu Grunde gegangen, in der Abbildung aber von Krätz zu ergänzen versucht.

Die durch und durch kirchliche Idee ist im Geiste eines Hymnus aufgefaßt, reich in der Anordnung, mit vielen Abtheilungen und Verzierungen, schwungvoll, einfach erhalten in der Darstellung. Die Bewegungen sind wie durch ein Ritual vorgeschrieben und drücken dennoch Majestät und Macht so deutlich aus wie (bei *Maria*) weibliche Würde. Der Styl ist sichtbar aus byzantinischen Bildern hervorgegangen; aber es ist nur die allgemeine Anordnung der Gewänder und der Typus der Züge beibehalten, die Formen selbst, die in byzantinischen Werken nur schematisch bleiben, sind durch klares Verständniß und Sinn für Mannichfaltigkeit belebt, so dass damit ein deutlicher und sicherer Schritt zur Bildung eines grossen, idealen und selbstständigen Stils gethan ist. Die Zeichnung selbst ist noch sehr mangelhaft und ohne Naturstudien; die Färbung ist eine einfache Colorierung. Die Bilder sind mit Wasserfarbe auf Kreidegrund gemalt, auf eichenen, zusammengehefteten, mit eisernen Klammern am Gebälk befestigten Brettern, und ziemlich gut erhalten, nur ist das Grün verblüht, das Blau abgeblättert und das Zinnoberroth ist braun geworden. Die ganze Länge beträgt 94 F., die Breite 29 F. 2 Z.

In Betreff des Künstlers dieser Malereien und der Zeit der Entstehung sind wir auf — allerdings sehr wahrscheinliche — Vermuthungen verwiesen. Im Domschatz zu Hildesheim befindet sich ein Pergament-Missale mit Miniaturen, die ganz dieselbe Erfindung, Zeichnung, Malerei und Verzierung haben, und als deren Verrichter im J. 1159 ein Conventualpriester *Ratmann* von S. Michael sich nennt, der im J. 1151 Abt dieses Stiftes wurde. Bringt man damit die Nachricht in Verbindung, welche Thangmar in seiner (handschriftlich im Archiv zu Hannover aufbewahrten) Biographie des H. Bernward gibt, nemlich: „29 Sept. 1156 war die vom Brand (1170) zum Theil zerstörte, hie und da verwitterte Kirche wieder erneuert und vom hildesheimischen Bischof *Adelg* eingeweiht worden“, so wird der Schluss nicht zu gewagt erscheinen, dass das Deckengemälde dieser Kirche unmittelbar vorher (um 1152—55) und zwar von dem kunstfertigen Abt des Stiftes *Ratmann* selbst angefertigt worden sei.

EINE MAUERZEICHNUNG IM DOMHOF ZU MAGDEBURG.

Mit einer Bildtafel.

Im sechzehnten Jahrhundert und später war in Italien, namentlich in Toscana eine Technik für Verzierung von Häuserfacaden im Gebrauch die man dort „sgraffito“ nannte und von welcher Vasari eine eingehende Beschreibung macht. Man mischte nemlich an den Stellen, die man verzieren wollte, gepülverte Kohle unter den Spritzbewurf, und zwar in solcher Masse, dass der Grund, den man auch leidlich glättete, schwarz aussah. Hatte dieser gehörig angezogen, so brachte man den zweiten, dünnen und feinen Bewurf von Schweissand- (oder Puzzolana-) Mörtel darüber und riss sodann mit einem spitzen Eisen die Zeichnung in diesen Grund, so tief, bis man auf den schwarzen Untergrund kam. Auf diese Weise musste eine schwarze (oder wenn man dem rohen Bewurf eine andere Farbe beimischte, eine andersfarbige) Zeichnung auf lichtem Grunde entstehen, die man nach Gefallen in blossen Umrissen oder mit Schraffirungen nach Art der Federzeichnungen ausführen konnte.

Wohler diese Technik, durch welche sich mit Leichtigkeit die angenehmsten und gefälligsten Verzierungen, so wie grosse Compositionen am Aeussern der Gebäude anbringen lassen, stamme, sagt Vasari nicht; auch sind mir in Italien keine derartigen Arbeiten bekannt, die bis ins funfzehnte Jahrhundert hinaufreichen. Dagegen fand ich auf der Burg Zschochau in Schlesien an den Mauern einiger sehr alterthümlicher Nebengebäude solche Sgraffito's, die zwar auch nicht ins funfzehnte Jahrhundert zurückreichen, die aber eine grosse traditionelle Uebung voransetzen.

Wenn diese übrigens recht wohl in Italien gewonnen sein kann, so begegnen wir an einer andern Stelle in Deutschland einem Kunstdenkmal dieser Art, das schwerlich auf ausländische Quellen weist, das uns vielmehr wie der Anfang, der erste Versuch in dieser Technik erscheint. Es zeigt sich daran noch ein wesentlicher Mangel, der nemöglich wäre, wenn der Künstler ein Werk ohne denselben gesehen hätte. Es ist nemlich dabei in den untern Bewurf keine Farbe gemischt, so dass die eingekratzten Umrisse wenig sichtbar sind und nur bei scharfer Beleuchtung einigermaßen kenntlich hervortreten. Diese Mauerzeichnungen befinden sich an der Aussenwand des über der Ostseite des Dom-Kreuzganges erlauten Dornitoriums und schauen somit gegen Westen, so dass sie gegen Mittag am besten zu sehen sind. Dieser Theil des Stiftsgebäudes fällt in den Anfang des vierzehnten, vielleicht noch in das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, und aus derselben Zeit stammen die Mauerzeichnungen, davon wir hier eine Abbildung sehen, die, wenn sie auch nicht ganz fehlerfrei sein sollte, doch mit grosser Sorgfalt und Aufmerksamkeit angefertigt worden. Es sind nemlich in dem Bewurf gar vielerlei Ritze und Sprünge, die sich bei der Undeutlichkeit der Zeichnung gar

E. Förster's. Denkmale der deutschen Kunst. V.

Malerz.

leicht mit Umrissen verwechseln lassen und die Linien verwirren; so dass es wohl möglich ist, dass eine oder die andere nicht ganz richtig aufgefasst worden. Obgleich ist von dem ganzen Wandschmuck ausser den drei hier nachgebildeten Figuren und einigen Fragmenten der Einfassung nichts erhalten, als die Ueberreste von zwei Bischofs-Gestalten.

Auf unser Bildtafel sehen wir auf einem dreitheiligen Throne drei gekrönte Gestalten sitzen, durch ihre Ueberschriften als Kaiser Otto der Grosse, seine erste Gemahlin Edita, und seine zweite, die heilig gesprochene Adelheidis, bezeichnet. Otto I., Heinrich I. und dessen zweiter Gemahlin Mathildis Sohn, geboren 912, und gegen die Ansprüche seines ältern Bruders Dankmar schon bei Lebzeiten des Vaters zum Nachfolger ernannt und seit 936 deutscher König, liegt im Dome zu Magdeburg, den er gegründet, begraben. Seine erste Gemahlin, Edita, war die Tochter des Königs Eduard I. von England und 930 mit ihm vermählt, gest. 947; seine zweite Gemahlin war Adelheid, die Wittve des Königs Lothar von Italien. Sie war die Tochter des Königs Rudolf II. von Burgund, geb. 931, und nach dessen Tode die Stieftochter Königs Hugo von Italien, der sie mit seinem Sohne Lothar vermählte. Lothar starb und Berengar II., der sich des Thrones bemächtigt, verlangte ihre Hand, und setzte sie für ihre Weigerung im Schloss Garda am Gardasee gefangen. Von einem Mönche Martin vermittelt eines unterirdischen Ganges befreit, fand sie Aufnahme und Schutz bei Albert Azzo, dem Herrn von Canossa. Hier lernte sie Otto kennen, verband sich 951 mit ihr und ihr Erbe, das Königreich Italien, mit Deutschland. Ihr Sohn aus dieser Ehe war Otto II., des Vaters Nachfolger. Geistvoll und verständig hatte sie grossen Einfluss auf ihren Gemahl und auf ihren Sohn in den Angelegenheiten des Reichs und starb am 17. Dec. 999. Ihre Heiligsprechung erfolgte nach wenigen Jahren.

Dass wir es hier nicht mit Bildnissfiguren zu thun haben, ist leicht ersichtlich; sie sind durchaus ideal gehalten, so sehr, dass nicht einmal der englische Nationalcharakter Editas von dem deutschen der Adelheidis mit Schärfe geschieden ist. Was den leicht hingeworfenen Zeichnungen einen kunstgeschichtlichen Werth sichert, ist — abgesehen davon, dass sie in der Composition, im Ganzen wie im Einzelnen, in den Proportionen und in den Motiven eine Künstlerhand verrathen — der Styl, in welchem sie angeführt sind; denn hierin erkennt man deutlich eine Fortbildung des aus den byzantinischen Malereien hervorgegangenen, freien und grossartigen Formensinnes, davon wir unmittelbar vorher (und auch bereits im I. Bande der Denkmale Malerei S. 7) ein Beispiel gegeben. Man sieht deutlich, dass auf diesem Wege die deutsche Malerei an einem glänzenden Ziele angekommen sein würde.

Auffallend sind die romanischen Formen der Verzierungen an einem Bautheil aus gotischer Zeit; wahrscheinlich mit Rücksicht auf die dargestellten Personen gewählt.

EIN ALTARBILD DES MEISTER WILHELM VON CÖLN.

3 F. 9 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

In einem weiten Seitenranne, dem Capitelsaal, des Domes zu Halberstadt befinden sich unter verschiedenen kirchlichen Alterthümern, Teppichen, Möbeln, Schnitzwerken und Gemälden auch die Ueberreste eines höchst werthvollen Triptychons, ein Mittelbild mit dem rechten Seitenflügel. Der linke Seitenflügel soll nach den mir gemachten Mittheilungen beim Auffinden des Werkes gänzlich verfault und ohne Spur von Malerei gewesen sein, was um so wunderbarer ist, als die vorhandenen beiden Theile durchaus unbeschädigt, und obendrein von keiner Restauratorenhand berührt sind.

Auf dem rechten Flügel ist Johannes der Täufer abgebildet mit dem Lamm. Vom Mittelbilde geben wir hier eine verkleinerte Nachbildung. Die Anordnung des Ganzen dürfte ohne Gleichen sein. Der Raum, den die Heiligen einnehmen, ist ein Thron mit zwei an den Seiten vortretenden Logen und mit Schranken, die wohl der Absicht des Malers nach damit in Verbindung stehen. Die Decke der Logen wird nach vorn von je zwei Säulen gestützt, darauf statuarische Apostelfiguren angebracht sind. An der Mittelwand zwischen den Logen ist eine Empor, auf welcher ein singender Engelchor zu sehen, von welchem es kaum zweifelhaft bleibt, dass er als Gemälde oder als Zeichnung gedacht sei, da er einfarbig feuerroth gemalt ist. In der Mitte des Thrones sitzt die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schooss das, nur mit einem Florschleier um den Unterleib bedeckt, mit der Kugelschnur spielt, welche die Mutter um den Hals geschlungen. Ausserhalb der Thronschranke, zur Rechten Maria's, sitzt Magdalena mit der einen Hand am Evangelium, mit der andern am Salbengefass, in Gedanken versunken; ihr gegenüber scheint Anna, die eine Traube für das Kind in Bereitschaft hält, auf die hohe Bedeutung desselben aufmerksam machen zu wollen. Vor ihr kniet am Boden, die Monstranz in der Rechten, die heil. Barbara und heftet ihren Blick auf ein Trüppchen kleiner Engel, die im Vordergrunde und in der Mitte des Bildes hockend, inbrünstig und andächtig singen, während weiter links St. Katharina sich in ein Gebetbuch versenkt. In der Loge über ihr sitzt Petrus mit einem Buche in der Hand, in welchem er eine beseligende Wahrheit gefunden zu haben das Aussehen hat; aber mit prüfender Geberde sitzt ihm gegenüber St. Paulus mit dem Schwert und dem Evangelium.

Zu der grossen, durch die ziemlich strenge Symmetrie bewirkten Ruhe tritt eine heilige Stille, nur durch den gleichsam flüsternden Gesang der Engelkinder unterbrochen. Zwischen den Heiligen gibt sich kaum leise eine Beziehung kund, und selbst zwischen Mutter und Kind ist die gegenseitige Liebe nur angedeutet. Bedeutend aber ist, dass hier auch das Verhältniss nach aussen fehlt; dass eine neue Seite des Gemüths angeschlagen wird und dass

das Kind, weit entfernt als das fleischgewordene Wort der Gemeinde in herkömmlicher Weise den Segen zu spenden, ein schwaches, hilfs- und liebebedürftiges Geschöpf ist. — Für die Charakterzeichnung sind Heiligkeit und Unschuld so überwiegende Elemente, dass selbst das Mehr oder Minder von Schönheit keine merkliche Unterscheidung hervorbringt, der gleichmässige Ausdruck aber frommer Beschaulichkeit nur bei den beiden Aposteln eine kleine Nuance erfährt.

Der Styl ist der deutliche Anfluss eines sehr weichen und saften Kunstsinnes; so in den runden Formen der Gesichter, wie dem von Ecken und Schärfen freien Fluss der Gewandfalten. Ein Gleiches gilt von der Haltung und Bewegung der Gestalten, aus denen nur eine bescheiden zurückhaltende Hingebung spricht. Von einem Studium nach der Natur ist nicht die Rede; der Künstler kennt sie nur nach allgemeinen Eindrücken. Die Finger haben keine Knöchel. Modellierung, Perspective und selbst die einfachste architektonische Construction sind dem Künstler unbekannte Dinge. Färbung und Farbenzusammenstellung geben Zeugniß für ein feines Gefühl, für Schönheit und Harmonie. Die Architektur hat einen gelblich grauen Ton, nur die Schranken sind braun, die Statuetten weiss. Maria hat einen blaugrünen Mantel und ein golddurchwirktes Unterkleid; Petrus einen rothen Mantel und graues mit Gold durchwirktes Unterkleid; Paulus einen braunen Mantel und braunes Kleid. Magdalena ist in ein häßliches braunes Gewand gehüllt; Katharina's Mantel ist neapelgelb mit rothen Schatten, Anna ist in Grün, Barbara in Roth gekleidet. Der Hintergrund ist Gold. In der Carnation herrschen starke Gegensätze; Maria und das Kind sind von fast blutloser Weisse, Katharina und Barbara sehr zart blond, die übrigen von kräftigem gesundem Braun. Die Behandlung ist sehr meisterhaft, leicht, flüssig, doch mit gestricheltem Farbenauftrag; namentlich sind weisse Lichter auf die lichte Carnation aufgesetzt, und im Auge (dem das Weisse fehlt) ein weisses Strichelchen neben dem Augapfel.

Dass das Bild der altdeutschen Schule um 1380 bis 1400 angehöre, ist sogleich ersichtlich; aber man erkennt auch bei näherem Eingehen auf seine Eigenthümlichkeiten und im Erwägen der Selbstständigkeit, Freiheit und Vollkommenheit, womit sie gehandelt sind, dass nur ihr erster und bedeutendster Meister der Urheber des Bildes sein kann. Es stimmt vollkommen in Auffassung und Behandlung, in Formengebung und Darstellung zu den anerkannten Werken des Meister Wilhelm in München, Nürnberg und Cöln und dürfte nur den Anspruch machen, sein schönstes Werk zu sein. Beachtenswerth ist, dass auch auf diesem Gemälde das *W* wiederkehrt, was man in den Heiligenscheinen anderer seiner Bilder entdeckt hat. Hier steht es im Kronenreif der Maria zwischen *sancta* und *mar.* In der Krone der heil. Katharina steht an derselben Stelle ein *b*, in der der heil. Barbara ein *v*.

Das Bild war ursprünglich das Altarbild in der um 1400 erbauten Marien- oder Bischofskapelle am Ostende des Domes und wurde 1843 zu besserer Bewahrung in den Capitalsaal an seine jetzige Stelle gebracht.

WANDGEMÄLDE DER NICOLAI-CAPELLE ZU SOEST.

Mit einer Bildtafel.

Die Geschichte der deutschen Kunst enthält manches ungelöste Räthsel. Unbegreiflich erscheinen neben den realistischen Ausschweifungen im fünfzehnten Jahrhundert einzelne Erscheinungen, wie die des Liesborner Meisters (Denkmale I. Mal p. 5), dessen Gestalten fast bis zur Körperlosigkeit vergeistigt und verklärt sind. Aber noch unfasslicher sind eben diese Erfolge eines beinahe reizlosen und rasch in Hässlichkeit und Gemeinheit ansartenden Realismus auf einem ursprünglich vom Idealismus wohl angebauten Boden. Es lohnt der Mühe, sorgsam jene Anfänge deutscher Malerei (wie Bildnerei) zu sammeln, die einen Weg zu schönern Zielen bezeichnen, als nachgehends erreicht worden sind. Daran reiht sich die andere, gleich bemerkenswerthe Erscheinung, dass jene bedeutungsvollen Anfänge der Malerei sich vorzugsweise in jenen Gegenden Deutschlands finden, wo in der eigentlichen Blüthezeit der Kunst keine hervorragenden Kräfte in Bewegung sind, in Niedersachsen und Westfalen. Es ist das Verdienst W. Lönke's, die noch erhaltenen Zeugnisse jener frühzeitigen Kunstthätigkeit in Westfalen aufgefunden und bekanntgemacht zu haben. Die beifolgende Zeichnung ist einem reichhaltigen Werke entnommen, das er unter dem Titel „die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig bei T. O. Weigel“ im Jahre 1853 herausgegeben.

Viele Malereien hochalterthümlichen Stils finden sich in Soest; Reste derselben im Patroclus-Münster daselbst deuten auf einen Anfang aus dem zehnten und elften Jahrhundert und reichen bis ans Ende des zwölften.

Werthvollere Malereien noch als diese sind in der zum Patroclus-Stift gehörigen St. Nicolaus-Capelle (durch die Bemühung des Herrn Dechanten Nübel) aufgedeckt worden. Das Schiff der Capelle war mit architektonischen Verzierungen ausgemalt; der Chor dagegen mit Figuren, davon verschiedene Reste erhalten sind. In der Halbkuppel der Absis thront Christus, umgeben von den evangelischen Zeichen und einigen Heiligen, ein leider! ganz übermaltes Bild. Die senkrechte Wand darunter zwischen den drei Fenstern, und die Fensterlaibungen selbst nebst dem Vorraum vor der Chornische enthalten die zwölf Apostel und den Kirchenpatron, St. Nicolaus, in lebensgrossen Gestalten. Zwei davon, die Apostel Jacobus d. Ä. und Johannes, die sich an der Nordwand des Vorrums der Chornische befinden, lässt unsre Bildtafel im Umriss sehen. Jede der Gestalten steht in der rundbogigen Oeffnung eines von feinen Säulen getragenen, mit einem Dach von Häuserformen geschlossenen Baldachins, über welchen (bei den zehn Aposteln in der Chornische) noch kleinere Baldachine mit engelartigen Halbfiguren aufsteigen. Diese Halbfiguren von wahrscheinlich allegorischer Bedeutung, mit

Scepter, Reichsapfel, Palmzweig, Diadem, Kelch n. s. w., ausgezeichnet durch Heiligenscheine und grosse Schönheit der Zeichnung, fehlen bei den beiden Aposteln des Vorraums.

Was uns an diesen Gestalten zuerst und zumeist auffällt, ist die ausserordentliche Lebhaftigkeit der Bewegung und das klar ausgesprochene Bestreben zu individualisiren, grade zwei Merkmale, durch welche sie sich von der Kunst, deren Styl sie folgen, unterscheiden und als Leistungen eigenthümlicher Art hinstellen. Leicht erkennt man noch in den Formen die byzantinische Herkunft, aber in der freien Wendung und Haltung, in der Art wie das Gewand umgenommen und gehalten ist, in der Bezeichnung der ausdrucksvollen Punkte des Körpers, seiner Gestalt und seiner Bewegung, selbst in den Zügen und Brüchen der Falten, wie in den Gesichtszügen spricht sich ein selbstständiger Kunst- und Schönheitssinn aus, der alle Elemente einer reichen und vollkommenen Entwicklung in sich hat, und auf eine überraschende Weise an die alte, auch auf den Byzantinismus gegründete Sieneser Schule vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts erinnert. Charakteristisch ist das durchgehende Motiv, dass die Apostel ihre Schriftrollen, zur Andeutung von deren Heiligkeit, in der vom Mantel verhüllten Hand halten.

Die Figuren sind von sicherer und gewandter Hand mit starken, dunkeln Umrissen gezeichnet und einfach, ohne Schattenangabe, bunt coloriert, und stehen auf blauem Grunde, eingefasst von einem breiten grünen, oder grün und blauen Rande. Die Farben sind auf einen sehr feinen und harten Verputzgrund aufgetragen.

Vergleichen wir diese Malereien mit denen im Dom zu Braunschweig und der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Denkmale, Bd. I.) oder dem Deckenbild in S. Michael zu Hildesheim (s. oben Malerei p. 3), so werden wir hier denselben Kunstgeist, aber merklich in der Entwicklung fortgeschritten wieder erkennen. Man sieht deutlich, dass es zu dieser Bestimmtheit idealer Anschauung, zu dieser Frische und Stärke der Empfindung, zu diesem Sinn für Styl, Schönheit und Lebendigkeit bei so klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit und einer grossen Handfestigkeit nur eines gründlichen Naturstudiums und einer durchgebildeten Technik bedurfte, um den Meister auf die Höhe der Kunstleistungen einer vollendeteren Periode zu heben.

Wer dieser Meister gewesen, ist nicht ermittelt. Wohl aber können wir annehmen, dass er in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gelebt haben muss. Und da nun eine beglaubigte Nachricht sich gefunden, dass Dechant und Capitäl S. Patrocli zu Soest im Jahre 1231 einem Maler Eberwin ein Hans vergeben, so liegt die Vermuthung nahe, dass eben dieser Eberwin die Apostel der zum Patroclus-Stift gehörigen St. Nicolai-Capelle könne gemalt haben.

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE MIT ST. JOHANNES DEM TÄUFER UND ST. CHRISTOPHORUS.

Altarwerk aus der Schule J. van Eyks.

† Fuss 11 Zoll hoch, die Mitte 1 Fuss 11 Zoll breit.

Mit drei Bildtafeln.

Ein sehr schönes, aber in Beziehung auf seinen Urheber noch immer strittiges Bild ist das Triptychon der Münchner Pinakothek mit der Anbetung der Könige, dem Täufer Johannes und dem grossen Christoph. Unter dem Namen Memlings (Hemlings) ist es in die königliche Sammlung gekommen und wird auch im Katalog unter demselben fortgeführt. Eine Vergleichung mit dem ihm gegenüber hängenden Bilde von den „Freuden der Maria“ musste zu der Ueberzeugung führen, dass beide schwerlich von derselben Hand ausgeführt seien, wie denn namentlich der Charakter der heil. Jungfrau nach Auffassung, Modellirung und Färbung in beiden Bildern gründlich verschieden ist. Aber auch das Triptychon selbst zeigt bei näherem Eingehen auf seine Einzelheiten zwei verschiedene Hände und Auffassungsweisen; wie denn namentlich das Christkind, das Christophorus trägt, ein in allen Formen anderes ist, als das die Könige des Mittelbildes anbeten. Wenn das letztere mit der heil. Jungfrau und den Königen, desgleichen der Täufer Johannes eine auffallende Verwandtschaft zu dem Triptychon Rogers von der Weyde d. Ae. in derselben Sammlung (Denkmale etc. IV. Malerei p. 1) haben, so stimmt der heil. Christophorus nebst dem Gefolge der Könige sichtlich zu dem Bilde der „Sieben Freuden“ (Denkmale I. Malerei p. 3), welches unbestritten das Werk Memlings ist. Da nun zufolge des Verzeichnisses von Kunstgegenständen, welche 1516 im Besitz von Margaretha von Oestreich in Mecheln waren, ein Hausaltärchen dieser Sammlung gemeinschaftlich von Roger und Memling ausgeführt gewesen*, so dürfte die Vermuthung nicht zu gewagt sein, dass sie mehr als Ein Werk, und namentlich auch das hier genannte Triptychon zusammen gearbeitet haben. Inzwischen kann man die Untersuchungen noch nicht als geschlossen betrachten; auch ist die Herkunft oder ursprüngliche Bestimmung des Bildes noch nicht ermittelt, da es durch den Kunsthandel in die Boissériésche Sammlung und mit dieser in die Pinakothek von München gekommen.

Die Liebe zur Natur, die sich in der Eykschen Schule — man denke nur an das Genter Altarwerk! (Denkmale etc. III. Malerei p. 15) — in der Freude an landschaftlichen

* Im Inventar der Kunstgegenstände der Erherzogin heisst es: „ung petit tableau d'un dieu de pitié estant es bras de notre Dame, ayant deux feulletz, dans chascun desquels y a ung ange, et dessus ledits feulletz y a une annuiciade de blanc et de noir. Faut le tableau de la main de Roger, et ledits feulletz de maistre Hans.“

E. Förster's Denkmale d. deutschen Kunst, V.

Malerei.

Darstellungen mit Entschiedenheit kund gibt, tritt hier besonders bedeutungsvoll hervor, indem die Gründe auf beiden Altarflügeln durch reiche, reizende und mit feinstem Naturgefühl ausgeführte Landschaften eingenommen sind, so dass man in Versuchung kommt, die Hauptabsicht des Künstlers in ihnen zu sehen, und dass es nicht überrascht zu hören, dass einer der grössten Landschaftsmaler unsrer Zeit, Carl Rottmann, seine ersten Studien an ihnen gemacht. Johannes steht zwischen Gras und Blumen in einer taghellen, von einem klaren Gewässer durchrieselten Landschaft, in welcher zwischen lichten, baumbewachsenen Felsen sich die Aussicht auf eine weite Ferne mit einer Stadt am Strom und duftigen Bergen öffnet. Christophorus trägt das heilige Kind durch die bewegten Wogen eines Bergstromes, da wo dieser sich seinen Weg durch hohe Felsenmauern gebahnt. Noch liegt das Dunkel der nächtlichen Dämmerung auf dem Vorgrund; aber licht glänzend bricht der Morgen an und sendet die ersten Strahlen der Sonne aus der Tiefe des Hintergrundes über Himmel, Wasser und Erde, und legt goldene Ränder um die Wolken, Wellen und Felsen, gleichsam um zu sagen, dass auch für Christophorus in dem Augenblick, wo er den Heiland der Welt auf seine Schultern genommen, ein neuer Tag angebrochen sei.

Im Verhältniss zum Johannes zeigt der zweite Flügel eine grössere Freiheit der Haltung und Bewegung, mehr Mannichfaltigkeit und Natürlichkeit in den Formen des Gewandes, grössere Kenntniss des Körpers und weichere, mildere Züge des Gesichts, die bei dem Kinde zu hoher Lieblichkeit sich steigern. Am Mittelbilde wird uns zumeist der sehr bürgerliche, hausmütterliche Charakter der heiligen Jungfrau, die grosse, nur den Zustand eines unlängst gebornen Kindes charakterisirende Natürlichkeit ihres Sohnechens auffallen; zumal wenn wir einen vergleichenden Blick auf die unschuldvolle Seligkeit Maria's in dem Memlingschen Bilde daneben (Denkmale etc. I. Mal. p. 3) oder auf das Christkind des h. Christoph werfen wollen. Sehr feierlich, zum Theil fast steif ist die Haltung der anbetenden Könige; dafür zeichnen sie sich durch porträtartige Gesichtszüge und durch eine ausserordentliche Pracht der Waffen und Kleider aus, deren Verzierungen und Goldstickereien mit grösster, minutiärartiger Genauigkeit ausgeführt sind. Vor der Zeichnung (oder dem Stich) würde es gewagt sein, die rechte Seite mit dem dritten König und dem Gefolge bis in den Hintergrund einem andern Künstler zuschreiben zu wollen; allein in dem Gemälde selbst erkennt man hier eine weichere Hand, ein grösseres Naturgefühl in der Modellierung.

Wollen wir uns Rechenschaft geben über den Werth dieses Triptychons, so müssen wir sagen, dass die Flügelbilder das Mittelbild übertreffen, dass häufig — namentlich in letzterem — die Bewegungen steif und missverstanden und voll unausgeglichener senkrechter Linien sind. Die Köpfe sind sehr ausdrucksvoll und individuell, und bis auf's äusserste durchgebildet. Mit beispielloser Liebe sind die Nebendinge, Manerwerk und Blumen, Schnecken, Vogel, Eidechsen, Steine und Bäume u. a. ä. behandelt; der Hauptreiz liegt aber in der geistigen Stimmung, in der klaren, harmonischen Färbung des ganzen Werkes und in der wunderbaren Vollendung der Ausführung, die nur leider! unter modernen Retouchen viel von ihrer ursprünglichen Schönheit verloren haben.

MADONNA UND DIE FAMILIE MEYER ZU BASEL

von H. Holbein d. J.

5 F. 9 Z. h. 2 F. 11 Z. br.

Mit einer Bildtafel.

Das unter dem Namen der „Holbeinschen Madonna“ weltbekannte Bild der Dresdner Galerie, eines der herrlichsten Werke deutscher Kunst, ist bis auf diesen Tag ein Gegenstand streitender und bestrittener Auslegung. Vor uns sehen wir zur Rechten und Linken andächtig ins Knie gesunken Männer und Frauen, die Familie des Bürgermeisters Meyer in Basel, in der Mitte zwischen ihnen die heilige Jungfrau, ein unbekleidetes Kind auf dem Arm, das, sich an sie anschmiegend, den linken Arm mit verwandter Hand nach ihnen ausstreckt; ein älteres, gleichfalls unbekleidetes Kind wird von einem Sohne Meyers, einem Knaben von etwa fünfzehn Jahren, gehalten und betrachtet mit Wohlgefallen sein nacktes Aermchen. Geleitet von der gewiss richtigen Ansicht, dass die Darstellung des Kindes auf dem Arm der Madonna nicht für das Christkind passe, hat man es in dem am Boden stehenden Kind wiederfinden wollen, ohne zu erwägen, dass dessen Darstellung um kein Haar besser dafür taue. Diess hat den Verfasser des neuesten Katalogs der Dresdner Sammlung bewogen, zur alten Ansicht zurückzukehren, in dem Kinde, das Maria hält, ihr Kind zu erblicken, die Handbewegung für eine segnende zu nehmen, die etwas mageren Formen und kränklichen Züge aber auf Rechnung der Unvollkommenheit Holbeins und der deutschen Kunst überhaupt zu schieben. Wie wenig diese Meinung einem Meister, wie Holbein, gegenüber, gegenüber dem gesunden, kräftigen Knaben von vollendeter Zeichnung der schönsten Formen auf denselben Bilde sich aufrecht erhalten lässt, sieht wohl Jeder leicht ein. Unter allen Umständen müssen wir annehmen, dass in dem Bilde alles so ist, wie es ist, nicht weil es Holbein nicht besser gekonnt, sondern weil er es genau so gewollt hat, und wir müssen durchaus dasselbe aus sich selbst erklären.

In der alten christlichen Kunst war die Madonna nur die Mutter und Trägerin des Weltheilandes; nur um seinetwillen war sie auf dem Altargemälde, das das Fleisch gewordene Wort vor Augen stellen sollte; und so sehen wir sie noch in dem erhabensten aller Madonnenbilder, dem siskinischen Rafael's, in dem seligen aber bescheidenen Bewusstsein der Gottesmutter. Allein schon lange vor ihm hatte der Madonnencultus eine selbständige Gestalt angenommen, die frommen und glaubensvollen Gebete richteten sich an sie, und gegen Noth im Leben und für Rettung nach dem Tode ward ihr Schirm und Beistand angerufen. So ward sie, indem nun sich und die Seinen ihrem Schutze befehlt, zur Gottheit der Gemeinde, zur Haus- und Familien-Gottheit. Als solche sehen wir sie hier im Kreise der Familie des Bürgermeisters, und damit kein Zweifel obwalte über ihr Verhältniss zu dieser, so ist ihr Mantel so weit ausgebreitet, dass alle Anwesenden darunter genommen zu sein scheinen.

Wir haben also — das wenigstens ist meine Ansicht — das Bild der Himmelskönig-

gin vor uns, deren mächtiger Fürbitte und allwaltender Gnade der fromme Bürgermeister Meyer sich mit den Seinen in andächtigem Gebet empfiehlt. Eingeschlossen in dieses Gebet ist vor allen das jüngste Familienglied, das der Tod ihnen entrissen, dem aber im Arme der Mutter Gottes das ewige Leben gesichert ist. Noch liegen die Spuren des irdischen Leids in seinen Zügen, aber wie es sich vertrauensvoll der himmlischen Pflegerin ausstreckt, blickt es zugleich wehmüthig und tröstend auf die Hinterbliebenen, von denen es für dieses Leben Abschied nimmt. Etwas ganz Neues bietet die Anordnung im Uebrigen nicht. Von jeder wurden bei Altargemälden die Bildnisse der Stifter in grösserem oder kleinerem Mässstab angebracht. Wenn hier die Bildnisse einen ungewöhnlichen Raum wegnehmen, ja fast als die Hauptsache erscheinen, so ist eine solche Modification, oder Umwandlung des Herkommens, wie überhaupt eine jede, so lange Leben darin ist, ganz naturgemäss; zumal wenn wir, was hier mit Sicherheit geschehen kann, annehmen, dass das Gemälde der Hanssandscht, vielleicht nur dem Hausschmuck bestimmt war, ja dass wohl gar der Tod des jüngsten Kindes die Veranlassung des ganzen Bildes gewesen.

Was nun aber die Madonna betrifft, und Holbeins Auffassung dieses am meisten verherrlichten Ideals der christlichen Kunst, so ist sie durch und durch deutscher Art. Schon van Eyk gab, im Gegensatz gegen die Italiener, seiner Madonna im Genter und im Madrider Altarwerk individuelle Züge; Martin Schongauer und Albrecht Dürer thaten es sogar ohne Berücksichtigung der Schönheit; Holbeins Madonna hat Leben und Wirklichkeit wie jene, Herzschlag und Athem; mehr noch: alle Züge, bis auf den kleinsten, sind deutsch; aber sie sind zugleich im höchsten Grade schön! Diesen Zügen und Formen vermischt sind jene Eigenschaften der Seele, für welche die italienische Kunst die Träger aus einer überwirklichen, idealen Welt geholt: heilige, von der rührendsten Bescheidenheit gemässigte Würde, fleckculose Reinheit und innige Muttergüte. So ist sie es, die das Auge von dem trefflichen Sinnbild deutschen Familienlebens, von dem mild-erasteten Hausvater und den beiden Söhnen, deren jüngerer, wie er entkleidet dasteht, sich naiv und nengierig betrachtet, von der weniger geist- und demuthvollen Hausfrau und ihrer gleichgestimmten Schwester und Tochter, immer wieder unwiderstehlich auf sich zieht und jedem nur leidlich empfänglichen Gemüth den Eindruck von Seelenruhe und innerem Frieden gibt und zur herrschenden Empfindung macht.

Dieses kostbare Denkmal deutscher Kunst, davon eine alte, sehr gute Copie im Besitz der Erbgrossherzogin Elisabeth von Hessen ist, war im Besitz der Nachkommen von Jacob Meyer, bis es im 17. Jahrh. von Mich. le Blon (für 1000 Thlr.) erworben und alsbald an Joh. Lössert zu Amsterdam (für 3000 fl.) verkauft wurde. Um 1690 kam es für eine Schuldforderung von 2000 Zechinen in Besitz des Banquier Avogadro in Venedig, der es der Familie Delfino hinterliess. Von einem Mitgliede derselben wurde das herrliche Gemälde durch den Grafen Algarotti für den Kurfürsten August von Sachsen um 1000 Zechinen angekauft, und hat nun seine bleibende Stelle im Neuen Museum zu Dresden, wo wir ihm nur eine seinem Werth mehr entsprechende, geschmackvollere Einrahmung wünschen, als es bis jetzt erhalten. Studien zu dem Bilde sind im Museum zu Basel anbewahrt.

DER TOD DER HEILIGEN JUNGFRAU

VON MARTIN SCHAFFNER.

9 F. 3 Z. 4 F. 11 Z. br.

Mit einer Bildtafel.

Martin Schaffner ist der letzte namhafte Meister der alten Malerschule von Ulm, in welcher ein idealer, poetischer und zugleich nationaler Geist waltete. Doch ist er sehr ungleich in seinen Leistungen, zuweilen verlässt ihn der Schwung der Gedanken, und der Sinn für Schönheit scheint zu schlummern und statt seiner ein etwas derber Naturalismus ihm die Hand zu führen, wie z. B. bei den Scenen aus dem Leben Jesu von 1515 (im bayr. National-Museum zu München) oder den heiligen Familien von 1521 im Ulmer Münster.

Das bedeutendste und werthvollste seiner nur bekannten Werke sind vier Tafeln vom J. 1524, ehemals Thüren an der Orgel im Reichsstift Wetzhausen bei Burgau unweit Ulm, jetzt in der Pinakothek zu München. Sie sind auf beiden Seiten bemalt, doch sind sie so an der Wand befestigt, dass man nur die ehemals innern Seiten sehen kann. Auf diesen sind die Verkündigung, die Darstellung im Tempel, die Ausgießung des heiligen Geistes und der Tod der Jungfrau abgebildet. In diesen Gemälden steht Schaffner auf der Höhe eines Künstlers, der die Traditionen der alten Kunst über symbolische Auffassung, architektonische Anordnung und ausdrucksvolle Darstellung festgehalten, aber sich der freieren Ausbildung der Form und des Geschmacks hingeeben, und dem nur hier und da noch einige schwäbische Eigenheiten, gleichsam Dialekt-Schwächen, anhängen.

Die „Verkündigung“ findet in einer reichen Säulen-Vorhalle statt, in deren Hintergrund das Bett der heil. Jungfrau steht und von Engeln zurecht gemacht wird. Vorn rechts an ihrem Betpult kniet Maria mit über der Brust gekreuzten Armen, und sieht sich nach dem Engel um, der, ein Scepter in der Linken, in hastigem Schritt und mit segnender Handbewegung sich ihr naht. Maria's goldnes Haar walt über ein Kleid von Goldstoffs herab, der blaue Mantel ist ihr von der Schulter gefallen; der Engel hat ein Kränzlein im Haar und unterbundene Aermel — (im schwäbischen Dialekt!) Im Hintergrunde Landschaft mit dem Besuch bei Elisabeth. — Bei der „Darstellung im Tempel“ hat der Hohepriester das Kind im Arm, das ihm freundlich anlickt und nach ihm langt; links kniet betend Maria, Joseph, eine Magd und eine Frau stehen hinter ihr mit den Opfertauben; gegenüber kniet Hanna in leidenschaftlicher Aufregung. — Die „Ausgießung des h. Geistes“ findet in einem Säulensaal statt, in dessen Mitte Maria kniet, umgeben von den Aposteln, welche, durch Gebet oder Gespräch sichtlich erregt, die Wirkung des übernatürlichen Ereignisses ausdrücken.

Die vierte Tafel, von welcher wir hier eine Nachbildung geben, ist der Tod Mariä, sicher die schönste von allen. Nach dem Bett im Hintergrunde zu urtheilen sind wir in dem Hause der Verkündigung (des ersten Bildes). Wiederum kniet die Jungfrau an der Stelle, wo sie die göttliche Botschaft erhielt; die Hände, die sie zum Gebet erhoben, sind ermattet herabgesunken und lösen sich; der Körper scheint zusammenzubrechen; der Kopf sinkt schwer

E. Förstner's Denkmale d. deutschen Kunst. V.

Malerei.

zur Seite; die Augen schliessen sich; aber die Züge des Alters, die wir bei der Ausgiessung des Geistes an ihr wahrnehmen, sind verschwunden; Jugend und Schönheit erklären das seelenreine edle Angesicht. Petrus, im priesterlichen Feierkleid, halt ihr, zu ihrer Rechten knieend, das Evangelium vor; zwei andere Apostel, zu ihrer Linken knieend, beten aus einem Gebetbuch; an derselben Seite vor ihr steht eine brennende Kerze, als Sinnbild des Fortlebens nach dem Tode; Johannes, von tiefem Schmerz ergriffen, scheint mit leiser Berührung des Armes die Spuren der Hoffnung auf Erhaltung ihres Lebens zu suchen, während Jacobus, auf's Ungewisse nach Rettung anschauend, die Sinkende stützt. Hinter ihm tritt ein anderer Apostel mit dem Weihwasser heran; ein Diener (wenn es nicht auch ein Apostel ist, da ausser ihm nur elf zugegen) facht die Kohlen im Rauchgefäss an; Trauer und Fürbitte sprechen aus zwei Aposteln links, und zwei zwischen Pfeilern im Hintergrund lesen Gebete; der letzte von ihnen hat sich, in Schmerz versenkt, aufs Bett gestützt. Ueber der Gruppe im Zimmer sieht man in kleinen Figuren die Folge des Hinscheidens, die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau. Da schwebt ein Engel mit dem Rauchfass, als wollte er das, was oben vorgeht, den Untenstehenden verhüllen. Auf der davon ausgegangenen Wolke tragen Kinderengel die (übrigens schwäbisch bürgerlich gekleidete) Seele der Jungfrau empor, wo Christus von einer Engelschaar umgeben ihr die Arme entgegenbreitet.

Der „Tod Maria“ ist ein Gegenstand, den die deutsche Kunst mit Vorliebe behandelt hat, während die italienische das Begräbniss und die Himmelfahrt oder Krönung vorgezogen. Wir haben in den „Denkmäler“ bereits mehrfache Darstellungen davon gegeben (Bd. II. Mal. p. 3. III. Bildn. 1. u. Mal. 25.). Es besteht ein wesentlicher Unterschied in der Auffassung, indem die Einen die heil. Jungfrau im Bett, die Andern ausser dem Bett verschwinden lassen. Dem kölnischen Bild (III, 25) kann seine Bedeutung in keiner Weise bestritten werden; dass aber die andre Auffassung der Entwicklung einer höhern Schönheit, einer geschlosseneren Anordnung günstiger ist, sehen wir an dem Bilde unsers schwäbischen Meisters. Die tief-rührende Schönheit der in sich zusammensinkenden Gestalt der heiligen Jungfrau ist nicht zu erreichen, wenn die Bettdecke die Liegende verhüllt. Dazu ordnen sich die Apostel leichter um sie als ihren Mittelpunkt, und das Auge wird bei Betrachtung ihrer Seelenäusserungen weniger zerstreut. Jedenfalls hat M. Schaffner seine Aufgabe mit anerkanntem Werthem Schönheitssinn gelöst, und wenn er dabei eine Bekanntschaft mit den grossen gleichzeitigen Leistungen der italienischen Kunst an den Tag legt, so verleiht er doch nicht (wie etwa seine niederrheinischen Zeit- und Kunstgenossen, Henskerk, Mabuse u. A.) den eigenthümlich deutschen Formensinn. In grossen, idealen, aber doch dem Leben, ja sogar dem Schwalenstamm entnommenen Zügen zeichnet er die Charaktere der Apostel (und hält sie auf beiden Bildern, der Ausgiessung und des Todes, mit grösster Strenge fest); die mageren Formen und das Faltengeknitter sind verschwunden, die Bewegungen sind frei, leicht, natürlich und ausdrucksvoll; eine einfach edle Gewandung ist fast durchweg an die Stelle der Localtrachten getreten. Auch in der Malerei unterscheidet sich Schaffner durch breite, weiche Behandlung von der Technik seiner Vorgänger. Aber Nachfolger von Bedeutung hat er nicht gehabt.

DAS ORAKEL DES AMPHIARAOS

VON A. J. CARSTENS.

Mit einer Bildtafel.

Amphiaraos von Argos, aus einer berühmten Wahrsagerfamilie, selbst Wahrsager und als solcher (nach Homer, Odyssee XV. 240) ein Liebling des Zeus und Apollon, war im Krieg des Alkastos gegen Theben mit Ross und Wagen von der Erde verschlungen worden. Nach der Anschauungsweise der alten Griechen war dieser Tod einer Aufnahme unter die Götter gleich, und die Bewohner von Oropos in Böotien hielten ihm nahe bei ihrer Stadt, an der Stelle seines wunderbaren Verschwindens einen Tempel. Mit dem Tempel war ein Orakel verbunden, dessen Antworten dem Fragenden durch den Traumgott gegeben wurden. Der Tempel hatte zwei Thüren, eine von Elfenbein, durch welche die trügerische, die andere von Horn, durch welche die wahre Antwort kam.

Diese Angaben des Philostrat veranlassten den Maler Asmus Jacob Carstens zu einer Zeichnung, welche sich gegenwärtig in der Sammlung des Grossherzogs von Sachsen in Weimar befindet, und davon wir hier mit seiner gütigst erteilten Bewilligung eine um etwas mehr als die Hälfte verkleinerte Nachbildung geben.

Carstens, geb. 1754 nahe bei Schleswig, gest. zu Rom 1795, ist der erste Vorläufer und Vorkämpfer der neuen deutschen Kunst, und obschon wir nur Zeichnungen und Aquarelle von ihm in sehr mässigem Format besitzen, so ist doch die Grösse seines Genius, das Gewicht seines Talents, sowie seine umfangreiche, nachhaltige Wirksamkeit jetzt allgemein anerkannt; und wenn sein Biograph Fernow gelegentlich einer Ausstellung dieser Zeichnungen in Rom 1795 daran die Hoffnung auf eine Neugestaltung der deutschen Kunst ausgesprochen, so hat die allgemeine deutsche Kunstausstellung in München 1858, wo viele Arbeiten von Carstens zu sehen waren, die glänzendste Bestätigung gebracht. Carstens entlehnte den Stoff für seine Darstellungen grösstentheils von der Mythologie und Dichtkunst der Griechen. Hier fand er die allgemeingültigen Simbilder für Thaten und Ereignisse, hier die Gelegenheit zur freiesten Entfaltung und Ausbildung der Formenschönheit.

Das Orakel des Amphiaraos erschien ihm als eine treffliche Gelegenheit, der Kunst das Wort zu geben über die Zeiterreignisse. Es war im Jahr 1795, als Carstens diese Zeichnung fertigte, und die französische Revolution bereits den Höhepunkt des Terrorismus überschritten hatte. „Welches sind die Folgen der Revolution?“ lautete seine Frage an das Orakel. Die Priesterin des Orakels ist der Antwort gewärtig; der Traumgott steht ihr zur Seite und deutet nach den Thüren des Tempels; sie öffnen sich und in der Pforte des Trugs erscheint die Göttin der Freiheit und des Volkswohls mit der Jacobinermütze und dem Mercuriusstab, in der Pforte der Wahrheit aber ein Krieger, der auf einen nackten, gebundenen Mann (das Volk) mit der Gissel losschlägt.

E. Förster's Deutsche d. deutschen Kunst. V.

Malerei.

Durch die Wahl des Stoffes trat Carstens nicht aus dem Kreise seiner Vorgänger und Zeitgenossen heraus; im Gegentheil bewegte fast Alles sich mit Vorliebe in der Welt des Alterthums; höchstens kann man von Carstens sagen, dass er nicht, wie die andern, das Römerthum für gleich berechtigt mit dem Griechenthum nahm. Als wirklicher Neuerer dagegen trat er in der Formengelangung, im Styl auf. Wenn Mengs antike Statuen in seine Bilder übertrug und David das Modell mit theatralischen Mitteln zu idealisieren trachtete, so hatte sich Carstens vielmehr in den die Natur und die alte Kunst besiedelnden Geist eingelebt, so dass er auf demselben Wege wie die alten Griechen zu freien, schönen, grossartigen Formen, zu einem mächtig ersten Styl der Zeichnung und jener edlen massvollen Bewegung kam, die man ganz verlernt hatte. Selbst, wo er — wie bei der Priesterin des Amphiaraos — starke Gegensätze in der Richtung von Kopf, Armen und Beinen gegen einander spielen lässt, ist er so harmonisch, dass der Zustand der Aufregung, in welchen das Traumbild sie versetzt, in der mildesten Form sich äussert.

Es ist klar, dass Carstens auf diesem von ihm betretenen Wege von der Antike zu der Auffassungsweise von Rafael, und vornehmlich von M. Angelo kommen musste. Man kann ihn aber einen Nachahmer derselben in dem Sinne der Secentisten so wenig nennen, als er ein Nachahmer der Antike gewesen, da er einen so grossen Einsatz eigenthümlichen Formensinnes und selbständiger Gedankenfülle mitgebracht, dass daraus ein nur ihm angehöriger Styl sich bilden konnte. Zur naturgemässen Ausbildung desselben bediente er sich nicht des gewöhnlichen Modellstudiums, da er mit einem so trefflichen Formengedächtniss ausgerüstet war, dass er Kunstwerke und die Natur nur betrachtend studierte. Wenn freilich dabei leicht einige Unrichtigkeiten in die Zeichnung kamen, so wurden sie reichlich aufgewogen durch die Einheit und Ganzheit der aus der Einbildungskraft geschaffenen Gestalten.

Dass unter diesen ihm nicht jede in gleicher Weise gelang, kann nicht überraschen, da selbst den beglücktesten und begabtesten Künstlern in dieser Hinsicht Grenzen gezogen sind. War das Sanfte, Zarte und Reizende ihm weniger nah, so war er dafür heimischer bei jugendlicher Kraft und Heldenheit, und weibliche Schönheit, mit Ernst und Grösse vereint, entsprach recht eigentlich seiner Kunst- und Sinnesweise. So ist die traumdeutende Priesterin auf unserer Tafel eine seiner herrlichsten Gestalten, bei welcher man nur im Zweifel bleibt, ob der lebendige Ausdruck des überraschenden Blicks der Wahrheit, der Adel der Formen, oder die Schönheit der Bewegung und der dieselbe begleitenden und bezeichnenden Gewandung am meisten Bewunderung verdiene.

Nicht übersehen wollen wir aber auch die von der momentanen Wirklichkeit unabhängige, allgemeine, poetische und doch vollkommen bezeichnende Form, in welcher ein Künstler von Carstens Geist und Geschmack die Geschichte seiner Zeit zum Gegenstand seiner Darstellung zu machen verstanden.

DER TOD DER HEIL. CAECILIA ·

VON J. SCHEFFER VON LEONHARDSHOF.

G. F. br.

Mit einer Bildtafel.

J. Scheffer von Leonhardshof gehört zu den Künstlern, denen ein frühzeitiger Tod die mit vielversprechenden Leistungen betretene Laufbahn abgeschnitten und sie damit in eine unverdiente Vergessenheit gebracht hat, während bei längerer Lebensdauer sein Name neben denen von Overbeck und Cornelius mit Recht gegläulzt haben würde.

Geboren 1795 zu Wien, und früh mit ganzer Liebe der Kunst ergeben, ward er sich bald des Widerspruchs der eignen und der akademischen Richtung bewusst, und schloss sich mit ganzer Wärme an Overbeck an, als dieser nach Wien gekommen. Als Schützling des Grafen von Salm-Reiffenscheid, Cardinalbischofs von Gurk, reiste er 1811 nach Venedig, malte dann in Klagenfurt einige kleinere Kirchenbilder und ging 1817 nach Rom, wo ihm Papst Pius VII. zu einem Bildniss sass. 1820 war auf der Wiener Kunstausstellung eine Orgel spielende h. Cäcilia, ein Bild, das in den Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen kam. Danach malte er den Tod der heil. Cäcilia, davon wir hier eine Nachbildung geben. Das Gemälde befindet sich in der Sammlung des Belvedere zu Wien und war eine der Perlen der allgemeinen deutschen Ausstellung zu München 1858. Es war das letzte vollendete Werk des Künstlers. Er starb 1822 in Wien.

Auf grünem Rasen, unter dem offenen Himmel liegt die holdselige Jungfrau, den Kopf mit einem Tuch umwunden, den Leib kusch in Gewande gehüllt, zusammengebrochen vom gewaltsamen Tod durch des Henkers Schwert, nach vorn auf die Seite gefallen, das Antlitz gegen die Erde gekehrt, die Hände nicht mehr zum Gebet gefaltet, den rechten Arm wie im Fallen verdreht, die Finger wie geknickt, und doch alle Glieder in milder Ruhe, ein Bild des hohen, heiligen Friedens nach überstandenen Leiden; von aller Welt jedoch verlassen, auf weitem Blachfeld preisgegeben den gefräßigen Thieren der Wildniss. Aber zwei holde Himmelsboten haben sich ihr genah und knien hinter ihr, mit dem Ausdruck des innigsten Mitleids, mit Schutz flehendem Gebet und mit der Palme des ewigen Friedens.

Das Hauptmotiv in der Lage der Heiligen scheint der schönen Marnorfigur derselben Heiligen von Stefano Maderno in S. Cecilia in Trastevere zu Rom entlehnt zu sein; ist aber in solcher Freiheit und Selbständigkeit entwickelt, dass mehr nicht als die Erinnerung daran aufgenommen ist.

Scheffer hat sein Bild im Sinne der höchsten tragischen Dichtkunst aufgefasst. Im Conflict mit der weltlichen Gewalt ist die Bekennerin des neuen Glaubens unterlegen; dem Auge ist der Blick, den Lippen das Wort, den Händen selbst die Bewegung zum Gebet

E. Förster'ss Denkmale der deutschen Kunst. V.

Malerei.

genommen, der Körper ist unter der weltlichen Gewalt gefallen. Aber die Seele ist unerreichbar geblieben, und noch beim Scheiden vom Körper hat sie diesen mit ihrem Glanz umgossen, und ihm den Ausdruck ihrer Reinheit, Ergebung, ihrer Beruhigung, ihres Friedens mitgetheilt und schwebt — dem geistigen Auge sichtbar — als Siegerin über dem der Erde zufallenden, irdischen Theil. Mit ihr aber ist, theilnehmend und lohnend, eine höhere Macht, als jene, von welcher sie verfolgt und gerichtet worden.

Es ist dem Künstler gelungen, seiner Auffassung mit einer vollendeten Darstellung zu entsprechen, so dass wir in jeder Miene, in jeder Bewegung wie in einem offenen Buche vertrauter Sprache lesen können, und zugleich für jeden Gedanken und jede Empfindung den edelsten Ausdruck finden.

Damit vereinigt er, sowohl für die Anordnung im Allgemeinen, als für den Gang und Fluss der Linien, für die Vertheilung der Massen, für die Bewegung und Lage der Gestalten, wie für die Formen des Körpers und der Gewandung den entwickeltsten Schönheitsinn unter Wahrung klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit. Ich mache nur auf die trotz aller Verkürzungen und Verschielungen den Körper und seine Lage klar und schön ausrückende obere Linie der Gestalt; auf die ungeachtet des doppelten Gewandes vollkommenste und doch nicht gezwungene Deutlichkeit der Beine aufmerksam, auf die anmuthige Verbindung der beiden Engel. Seine Zeichnung ist sehr ideal gehalten, doch durchdrungen vom Verständniss der Natur und nicht ohne individuelle Charakterzüge und Formen, so dass die kleinste Fläche des Gewandes durch Formenwechsel noch belebt ist. Phantasie und Geschmack stehen ihm bei der Anordnung im Einzelnen, der Gewänder etc. zu Gebote wie Wenigen, und doch scheint der Zufall alles gemacht zu haben. Ernst, edel und einfach ist er in der Farbe, gleich weit entfernt von leerer Idealität wie von der Absicht, die Natur nachzutäuschen, oder die Augen mit Glanz und Pracht zu erfüllen. Er bedient sich der Farbe zur deutlicheren Bezeichnung der Form, und zur Verstärkung der Stimmung, aus welcher sein Werk hervorgegangen.

In der Ausführung erweist er sich als Meister. Die Behandlung ist so frei und leicht und vollendet, dass man sieht, dass es in der Malerei offenbar keine technischen Schwierigkeiten für ihn gab und dass er sich ungehindert und mit ganzer Liebe der Hauptaufgabe bei der Ausführung hingeben konnte, jede Form, sei es die eines Fingers, eines Kopfes, oder eines Nackens, einer grossen Gewandfläche oder der kleinsten Falte auf's reinste auszubilden, und den Ausdruck in den Mienen auf das vollkommenste auszudrücken.

Mit dem Einen Gemälde würde Scheffer seine Stelle in der Geschichte der deutschen Kunst sich gesichert haben; und wo von neuer deutscher Kunst die Rede ist, muss seiner mit ehrender Anerkennung gedacht werden.





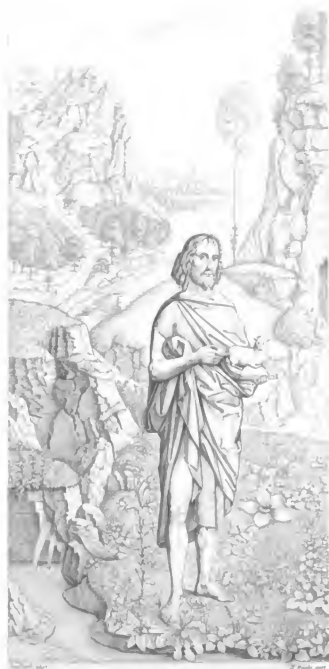
DECKENHEIM

1827



VIA TERNIENSIS. 130





AMSTERDAM
H. VAN DER KAMPEL
1.

1711



ANGELUS DEI



Die Circumcision Christi.

1. Die Circumcision Christi.



MADONNA LACTANS. RAFAEL. 1506.



Adoration of the Kings





